أحمد المعداوي
المجاطي

المكتبة الأدبية

ظاهرة الشعر الحديث



شركة النشر والتوزيع - المدارس -
الدار البيضاء

طبع هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة

الكتـاب : ظاهرة الشعر الحديث
تـأليف : أحمد المعداوي (المجـاطي)
النـاشـر : شركة النشر والتوزيع المدارس
التصفيف الإلكتروني والتوزيع : شركة النشر والتوزيع المدارس
12، شـارع الحسن الثـاني - الدار البيضـاء
الهاتف : 43 / 42 / 022.26.67.41
022.22.15.34 / 022.22.25.22
الفـاكس : 022.20.10.03
البريد الإلكتروني : almadariss@almadariss.com
الموقـع على الوِب : www.almadariss.com

الطبـعة الأولى : 1423/ 2002
رقم الإيداع القـانوني : 2142 / 2002
ردمــك : 1 - 02 - 422 - 9954
لـوحة الغلاف : من إنجاز الفنان المغربي المصطفى السنوسي، مـأخوذة من كتاب :
Regard sur la Peinture Contemporaine au Maroc (Alain Flamand)
Société d'Edition et de Diffusion Al Madariss

ظاهرة الشعر الحديث

مُقَدِّمَة

بقلم / نجيب العوفي

هذه الدراسة في الأصل، رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي، أنجزها وتقدم بها للمناقشة الشاعر الراحل أحمد المجاطي، بكلية الآداب بالرباط سنة 1971 تحت إشراف الأستاذ الكبير العلاّمة أمجد الطرابلسي. والعنوان الأصلي الذي اختاره الباحث للدراسة هـو (**حركة الشعر الحديث بين النكبة والنكسة 1947 - 1967**) ، ثم عدل عنه بعدئذ إلى العنوان الحالي (**ظاهرة الشعر الحديث**). وقد كانت الدراسة بحق، رسالة رائدة وماهدة للبحث الأدبي الجامعي بالمغرب، وفاتحة تاريخية لفُتوحه وطُموحه، كما كانت أول دراسة مغربية تقارب ظاهرة الشعر العربي الحديث وتضعها على محكّ البحث والدرس، من وجهة نظر شاعر باحث عليم بأسرار الشعر متمرّس بصنعته وآلته. وأهل صناعة الشعر أبْصَرُ به من العلماء بآلته، كما قال ابن رشيق.

ولقد جمع المجاطي حقّاً، بين صناعة الشعر والبَصَر العلمي بآلته وأسراره. كما تشهد بذلك رسالته هذه وأطروحته اللاّحقة حول (أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث).

ويمكن القول، استجابة للأمانة الأدبية التاريخية، إن دراسة أحمد المجاطي حول (ظاهرة الشعر العربي الحديث)، كانت من طلائع الدراسات العربية حول ظاهرة الشعر العربي الحديث، أيامَ كانت هذه الدراسات المعدودات تشهد أُولى مَخَاضاتها، وتضع أولى الصُّوَى والعلامات على طريق الشعر الحديث.

لقد قدّم المجاطي رسالته وناقشها سنة 1971. معنى هذا، أنها هُيِّئت وأُنجزت قبلئذ في فترة مُتاخِمة للفترة التي صدرت فيها أولى الدراسات العربية المشرقية حول الشعر العربي الحديث. ولم يكن قد صدر من هذه الدراسات سوى نَزْر يسير هذه أهم عناوينه :

1- قضية الشعر الجديد، للدكتور محمد النويهي، سنة 1964 .

2- عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، للدكتور إحسان عباس، سنة 1965 .

3- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، للدكتور عز الدين إسماعيل، سنة 1966.
4- قضايا الشعر المعاصر، لنازك الملائكة، سنة 1967 .
5- شعرنا الحديث إلى أين ؟!، لغالي شكري، سنة 1968 .

هذا هو كلُّ الزّاد المرجعي الذي وجده المجاطي بين يديه، وهو يُقارب من الموقع المغربي على ضفَّة المحيط ظاهرة الشعر العربي الحديث. وواضح من تواريخ صدور الدراسات الآنفة قربها من زمن إنجاز دراسة المجاطي. إذْ نفترض مُرجِّحين أنه ابتدأها سنة 1968، وهو تاريخ يتماسُّ مع التواريخ السابقة، الشيء الذي يجعل من أحمد المجاطي، أحد الدارسين الأوائل لظاهرة الشعر العربي الحديث، على الرغم من سكوته الطويل عن هذه الدراسة الرائدة وإبقائها في الظل، عن تواضع منه معروف، وعزوفٍ منه عن الأضواء مألوف.

لقد ظلّت هذه الدراسة أسيرة أدراج المجاطي تقاسمه خَلوته وعزلته ردحاً طويلاً من الزمن، يربو على ثلاثين سنة، إلى أن أقدمت شركة النشر والتوزيع المدارس في مبادرة مشكورة ومحمودة، على افْتِكاك أَسرها ونشرها على الناس، بعد أن أقدمت في مبادرة سابقة وكريمة على إعادة طبع ونشر ديوان (الفروسية) للشاعر.

وقد كلّفتني المؤسسة مجدّداً بمراجعة النسخة المرقونة من (ظاهرة الشعر العربي الحديث) قبل تقديمها للطبع، بعد أن كلّفتني سابقاً بالتقديم للطبعة الثانية من ديوان (الفروسية).

وهو تكليف يحفُّني بالتشريف، ويغمرني بفيض من الامتنان مقرون بفيض من المسؤولية، إذْ أسهم بجهدي الأدبي المتواضع في تَجْلية العطاء الإبداعي والفكري للراحل أحمد المجاطي، وصون الحروف والكلمات التي نَذَر لها حياته وحُشَاشته، أقوى مايكون النَّذْر.

قد نختلف قليلاً أو كثيراً مع هذه الدراسة، سواء على مستوى فروضها وآرائها ونتائجها، أو على مستوى منهجها ومصطلحها وطريقة اشتغالها، لكن ما أظُنّنا نختلف حول القيمة التاريخية والأدبية لهذه الدراسة التي كانت رائدة في ميدانها ومتميّزة بموضوعها وثريَّة بمادتها ومُدوَّنتها، وثاقبة في تحليلها وقراءتها لظاهرة الشعر العربي الحديث.

وأودّ أن أضع في علم القارئ الكريم، أن النسخة الأصلية المرقونة من هذه الدراسة، تتخلَّل صحائفها وبياضاتها هوامش وإضافات وطُررٌ كثيرة سطرها واستدركها الراحل بخط يده، وهو يعيد قراءة الدراسة، وكأنه يعيد كتابتها من جديد في صيغة منقَّحة ومزيدة.

ومعروف عن المجاطي، أنه كان منقّحاً ومُحكِّكاً لشعره، كما كان منقّحاً ومحكّكاً لنثره ومقاله. وهذه خصلة تؤكد حيطته الأدبية وورعه العلمي، وتفسّر بلاشك، قلّة إنتاجه الأدبي والنقدي، مع طول باعه وسعة اطّلاعه.

وليست الهوامش والإضافات التي مهر بها المجاطي متن دراسته، سوى دليل على حسِّ المعاودة والمراجعة المتمكِّن منه، وكأن في نفسه دوماً « شيئاً من حتَّى».

غير أن هذه الهوامش والإضافات تبقى في المحصَّلة، هوامش وإضافات لاحقة على النص أو مُلحقة به، وتركِّب في تقديري نصاً جديداً على متنه إذْ تخترقه من الداخل وتحاول إعادة إنتاجه وصَوْغه. وهي عملية تُفْضي لا محالة، إلى «اختراق» بَكَارته الأولى و «تعديل» سَمته الأول، وكأن العمل كُتب مرتين وعاش ولادتين.

ولعل الأنْسب والأَخْلق في مثل هذه الحال، أن يبقى العمل على حاله الأولى، وخلقته الأصلية التي أوجده عليها صاحبه، ومن ثم لم أجد مناصاً أو حَرَجاً من تجاوز تلك الهوامش والإضافات إلاّ البعض القليل منها ممّا تدعو إليه الضرورة، والتقيّد أساساً بحدود النسخة الأصلية وقسماتها الأولى، حفاظاً على مُسحتها التاريخية و «مَذَاقها» الأول. وذاك هو بيت القصيد، والهدف المنشود من طبع ونشر هذه الدراسة.

ولا يسعنا أخيراً، إلاَّ أن نُجدِّد الشكر لشركة النشر والتوزيع المدارس على مبادرتها الأدبية الكريمة لطبع ونشر هذه الدراسة الرائدة وإخراجها من الظل إلى النور، بعد مبادرتها السابقة بإعادة طبع ونشر ديوان (الفروسية)، بصيغة جديدة ومزيدة من حيث النصوص الملحقة بالديوان. مؤكدة بذلك وبالملموس، جميل تقديرها لتراث المجاطي ونَبِيل رعايتها لهذا التراث، ومقدّمة بهذه المبادرة المزدوجة خدمة جزيلة لأدبنا المغربي المعاصر، الذي يعد الفقيد أحمد المجاطي أحد بُناته ورموزه المضيئة على مرّ الأيام والليالي.

نموذج ص : 154 من المخطوط

ـ نموذج من الأصل المرقون المعتمد في هذه الطبعة.

وتجدر الإشارة إلى أن صحائف عديدة من هذا الأصل، مرقونة بحبر باهت وحروف نَاصِلة ملتبسة، الشيء الذي اقتضى جهداً كبيراً في التّهْجية والمراجعة.

الفصل الأول

التطور التدريجي في الشعر الحديث

الشعر العربي بين التطور والتطور التدريجي

من السهل على الدارس لحركة تطور الشعر العربي عموما، أن يلاحظ أن هذا التطور مرهون بتوفر جملة من الشروط، يهمنا منها شرطان اثنان، أحدهما أن يسبق ذلك التطور باحتكاك فكري مع الثقافات والآداب الأجنبية، والآخر، أن يتوفر للشعراء قدر من الحرية، يتيح لهم أن يعبروا عن تجاربهم.

ولعل شيئا من ذلك قد توفر للشعر في العصر العباسي، فأثمر أبا نواس، وأبا تمام والمتنبي وأبا العلاء، وتوفر في الأندلس فأثمر الموشحات، وتوفر أخيرا في هذا العصر فكانت ثمرته جملة من التيارات يختلف بعضها عن بعض في ألوان من السمات العامة، ولكنها تتفق جميعا في أن هدفها كان واحدا وهو الخروج بالشعر من إطار التقليد، والعودة به إلى حدود التجربة الذاتية كما يعيشها الشاعر، ونذكر من هذه التيارات جماعة الديوان، وتيار الرابطة القلمية وجماعة أبولـو.

غير أنه لابد من القول بأن الشاعر العربي لم يكن يتمتع من الحرية بالقدر المناسب، ذلك أن النقد العربي قد ولد بين يدي علماء اللغة، وأن هؤلاء كانوا أميل إلى تقديس الشعر الجاهلي، وأن المحاولات التجديدية التي اضطلع بها الشعراء في العصر العباسي، لم تسلم من التأثر بتشدد النقد المحافظ، لا بل إن هذا النقد هو الذي حدد موضوع المعركة، واختار ميدانها، منذ نادى بالتقيد بنهج القصيدة القديمة، وبعدم الخروج عن عمود الشعر، فأصبح التجديد بذلك محصورا في التمرد على هذين الشرطين، وفي ذلك تضييق لمجال التطور والتجديد في الشعر العربي.

وإذن فالاحتكاك الثقافي وحده، لايملك أن يخلق حركة شعرية تجديدية ما لم يتوفر للشعراء قدر مناسب من الحرية، وذلك أمر لم يتحقق، ولعل في عدم تحققه مايجعلنا نطمئن إلى أن ما أصاب القصيدة العربية من تطور ـ في العصور المختلفة ـ كان ضئيلا، إذا قيس بالحقب الطويلة والأحداث الجسيمة التي تعاقبت على الأمة العربية، كما أن فيه ما يفسر لنا ظاهرة اكتفاء التيارات التجديدية التي أعقبت حركة البعث بالتطور التدريجي على الرغم من أن شرط الاتصال بالثقافات الأجنبية كان ملحوظا عند أكثر شعراء هذه التيارات وعند أنصارها من النقاد.

ولئن كان ذلك هو شأن التطور في الشعر العربي القديم، وفي المحاولات التي اضطلعت بها التيارات التجديدية الحديثة، قبل نهاية الحرب العظمى الأخيرة، فهل

يسري ذلك الحكم على حركة الشعر الحديث التي نحن بصدد دراستها في هذه الرسالة ؟ الرأي عندي أن هذه الحركة تمتاز عن غيرها من الحركات التجديدية السابقة عليها بأنها ولدت مع نكبة فلسطين، وقد أتاح هذا الامتياز للشاعر الحديث أن يمارس حريته بكيفية وبقدر لم يتح مثلهما لغيره من الشعراء المجددين في العهود السابقة مجتمعه، ذلك أن نكبة فلسطين قد زعزعت الوجود العربي التقليدي. " وكان ذلك على جميع المستويات السياسية والاجتماعية والفكرية " .(1)

ثمة إذن حركتان تجديديتان في الشعر العربي الحديث :

1- حركة واجهت الوجود العربي التقليدي، وهو يتمتع بقدر مناسب من التماسك، فكان التطور بالنسبة إليها تطورا تدريجيا، ويدخل في هذه الحركة كل من جماعة الديوان، وتيار الرابطة القلمية، وجماعة أبولو .

2- حركة واجهت الوجود العربي التقليدي بعد أن انهار وزالت صبغة القداسة عنه، وكان التجديد بالنسبة إليها قويا عنيفا، يجمع بين فضيلة التفتح على المفاهيم الشعرية في الغرب، وبين الثورة على الأشكال الشعرية العتيقة بقصد التعبير عن مضامين تمخضت عنها معاناة الشاعر لواقعه، وهو واقع شكلته الهزيمة ورسمت ملامحه الغربة في عالم بدون أخلاق.

وقبل أن ننتقل إلى دراسة هذه الحركة الأخيرة دراسة تفصيلية، لابد أن نقف وقفة مناسبة عند كل تيار من تلك التيارات نتدبر ما اكتمل له من مميزات وخصائص على صعيد المضمون أولا، بمقارنته بما تقدمه من حركات، وسيضطرنا ذلك إلى إلقاء نظرة سريعة على تيار الإحياء الذي تزعمه البارودي وشوقي، ثم على صعيد الشكل، وسيتيح لنا ذلك أن ندرك العوائق التي اعتاد الوجود العربي التقليدي ممثلا في النقد المحافظ أن يفرضها على المبدعين من شعراء هذه التيارات، حتى يحول بينهم وبين اكتشاف أشكال جديدة تلائم ما يعبرون عنه من مضامين جديدة، وسيقودنا ذلك كله إلى أن نجعل هذا الفصل قسمين، ندرس في الأول منهما التحولات التي أصابت المضمون، وندرس في القسم الآخر قضية الشكل كما طرحتها هذه التيارات، ومن خلال ما قام حولها من خصومة ونقد، وسيكون الفصل بكامله، على هذا الاعتبار، عبارة عن مدخل لدراسة حركة الشعر الحديث.

(1) "بدر شاكر السياب" بقلم ناجي علوش، مجلة الآداب مارس 1966.

القسم الأول
نحو مضمون ذاتي

على الرغم من أن ثمة جملة من الأسباب السياسية والاجتماعية والثقافية تظافرت على دفع المضمون الشعري الجديد في اتجاه الذاتية، فمن الممكن من جهة أخرى اعتبار هذا الاتجاه بمثابة رد على الحركة الإحيائية التي اتجهت اتجاها قويا نحو محاكاة الأقدمين، ولم تول ذات الشاعر وهمومه الفردية أهمية كبرى، ومن أجل هذا الاعتبار نرى من المناسب أن نقف قليلا عند هذه الحركة التي تقدمت التيارات الذاتية، وهيأت لها.

1- محاكاة الأقدمين (التيار الإحيائي) :

تنحصر مهمة شعراء البعث في أنهم نفضوا عن الشعر العربي ما علق به من رواسب عصور الانحطاط، بأن ولوا وجوههم نحو القصيدة في تلك الفترة العربية التي ازدهر فيها الشعر، ووصل ذروة صفائه ونضجه، ولقد بلغوا من ذلك مرادهم، حتى أصبح من اليسير على الناظر في دواوينهم، أن يتذوق نكهة الشعراء العباسيين والأندلسيين لا في القصائد التي تعمد فيها شعراء البعث أن يعارضوا أسلافهم من الشعراء، بل في معظم قصائدهم مهما اختلفت موضوعاتها ومناسباتها.

والحق أن تسمية هذه الحركة بالحركة المحافظة تسمية تنطوي على كثير من الصواب، فقد تمسك شعراؤها بلغة القدماء وأساليبهم البيانية، بل لقد تجاوزوا ذلك إلى اقتفاء آثارهم في المعاني والأفكار، وليس من الصعب تعليل هذه الظاهرة، فقد كانت ثقافة أغلبية القوم عربية خالصة، أما الذين أتقنوا منهم اللغة الأجنبية فإن تأثرهم بالأدب الأجنبي كان ضئيلا.

هكذا يمكن القول بأن نقطة التحول الأولى في الشعر الحديث، كانت انطلاقة تقليدية تلتفت إلى التراث العربي بأكثر مما تلتفت إلى ذات الشاعر وإلى واقعه، وإن هذه الذات وذلك الواقع كانا من التوتر والتعقيد بحيث لا يسمحان للموهبة الشاعرة، أن ترتد في التماس الوحي إلى ما قبل عشرة قرون.

وعلى كل حال فقد كان لهذه العودة ما يبررها على عهد البارودي، عندما كان الأمر متعلقا بالأساس الذي تقوم عليه ثقافة هي في مرحلة البعث. لكن هذه الضرورة زالت، بعد أن أزيح شعار العودة إلى التراث، ليقوم مقامه شعار آخر، هو البحث عن الذات الفردية وتوكيدها، فكان على شعراء هذا التيار أن يستجيبوا للنداء الجديد، لكن الحقبة التاريخية التي أمدتهم بالوسائل الفنية والأجواء العاطفية، شدتهم إليها شدا حال بينهم وبين أن يفعلوا ذلك، فتركوا الباب مفتوحا في وجه التيار الجديد الذي ولد بين أحضان هذه الدعوة، وجعل من الاستجابة لنوازع الذات شعاره الدائم.

2- التيـار الذاتـي :

بدأ الاتجاه إلى الذات يصبغ المضامين الشعرية الحديثة منذ ظهور جماعة الديوان، ولكنه لم يتبلور إلا من خلال جهود تيار الرابطة القلمية، وتيار جماعة أبو لو، ومن ثم كان علينا أن نهتم اهتماما مناسبا بكل تيار من هذه التيارات لنتبين الخطوات التي خطاها في هذا السبيل :

أ ـ جمـاعــة الديــوان :

بدأ تركيب المجتمع المصري العربي يتبدل منذ أواخر العقد الأول من هذا القرن، وذلك بعد ظهور الطبقة البورجوازية الصغيرة على مسرح الأحداث، وبعد أن تم بين الأجيال الصاعدة وبين الحضارة الحديثة التحام متين على مستوى الفكر، ومنذ ذلك الحين بدأ جماعة من الشعراء يبشرون بقيم جديدة تتناغم مع شعار العودة إلى الذات، هؤلاء الشعراء هم عبد الرحمان شكري، وعباس محمود العقاد، وابراهيم عبد القادر المازني.

التقى هؤلاء الشعراء عند فكرة واحدة، هي أن الشعر وجدان . [1] غير أن مفهوم الوجدان عندهم كان متباينا، فقد أراده العقاد مزاجا من الشعور والفكر، وفهمه شكري على أنه التأمل في أعماق الذات تأملا يتجاوز في غايته حدود الاستجابة للواقع، مستهدفا الوقوف بالشاعر أمام نفسه في أبعادها المختلفة من شعورية ولا شعورية. أما

---

(1) يقول شكري في مقدمة ديوانه "ضوء الفجر" يا طائر الفردوس أن الشعر وجدان.
ويقول العقاد في ديوانه "هدية الكروان" : هن اللغات ولا لغات سوى التي رفعت بهن عقيرة الوجدان

المازني فقد رأى فيه كل ما تفيض به النفس من شعور وعواطف وإحساسات، ولا ريب في أن هذا الاختلاف في مفهوم الوجدان، قد أثمر اختلافا بينا في المضامين الشعرية لهؤلاء الشعراء، فقد لابس شعر العقاد ميل واضح إلى التفكير، ولسنا نعني بذلك أنه أكثر من النظم في الموضوعات ذات الطابع الفكري، بل نعني به أن الطابع الفكري لازم شعره حتى حين عالج الموضوعات الغنائية الخالصة كالغزل. انظر مثلا كيف يتسلط الفكر المنظم على العواطف المطلقة ـ في قصيدة "الحبيب الثالث" ـ[1] فيقسم ويحدد ويرتب، ثم يمضي بالعواطف في اتجاهين مختلفين يوازي كل منهما الآخر لا ليناقضه فحسب، ولكن ليؤلف من التناقض ذاته صورة للحبيب الثالث، الذي يختلف عن الحبيب الأول (الأطروحة). وعن الحبيب الثاني (الطباق)، ليشخص الحبيب الثالث، الذي يرمز بتركيبه للنقيضين إلى صيرورة الحب وخلوده. على هذا النسق يمتزج الشعور والفكر لينتجا تلك النكهة، التي امتاز بها شعر العقاد عامة، وتجلت على نحو خاص في هذه القصيدة :

قلاك من دفّاع نار الجحيم	ووصلك الجنة دار النعيم
وريقك الكوثر لكنه	كالمهل في صدر المحب الكظيم
وخدك الزقوم، مر لمن	تزويه عنه وهو حلو الشميم
وأنت تضني كل جسم سليم	وأنت تشفي من ضناء السقيم
وأنت دان نافر، راحم	قاس، محب كاره ، لا تدوم
ويا بريء الوجه في ناظري	ويا يتيما في الفؤاد الكليم
الحب لونان، وما إن رأى	حبا بلون واحد يستقيم
كن لي على النعمة عونا أكن	عونا لقلبي في العذاب الأليم

ويكفي لتوكيد ما ذكرت أن أشير إلى بيتين اثنين تبلور فيهما معنى القصيدة العام، وأولهما قوله :

وأنت دان نافر، راحم / قاس، محب كاره لا تدوم

(1) نثر العقاد هذه القصيدة في صفحة 85 من "ديوان من الدواوين" وقد استوحى موضوعها من قصيدة لعبد الرحمان شكري بعنوان "الحبيبان" وهي موجودة في ديوان عبد الرحمان شكري ص 231 .

وفيه يتأكد تجاوز جملة من الصفات المتناقضة في الحبيب، والآخر قوله :

الحب لونان ومـا إن رأى   حبا بلون واحد يستقيم

وفيه إلحاح على ضرورة التنافس لإعطاء الحب صفة التبدل والتجدد والاستمرار، ولا ريب في أن تدخلا عقليا من النوع الذي أشرنا إليه هو تدخل مشروع، لأنه يمنح العواطف الشخصية خلقية فكرية تعصمها من التردي في حمأة الإسفاف والميوعة، غير أن العقاد لم يوفق دائما إلى تحقيق هذه المزاوجة بين الفكر والعواطف تحقيقا عادلا، فما أكثر ما طغى الجانب الفكري على الجانب الشعوري في شعره، ولعل في ذلك مايفسر ذهاب كثير من الدارسين إلى أن العقاد مفكر قبل أن يكون شاعرا. [1] وعلى العكس من ذلك نجد عبد الرحمان شكري يستمد طابعه المظلم من أغوار نفسه الكسيرة، منصرفا من إهمال العقل المحض إلى التأمل في أعماق الذات، لأن المعاني عنده جزء من النفس لا يدرك بالعقل، وإنما يدرك بعين الباطن، أي بالقلب :

هي جزء من النفوس وهل تبدو نفوس لمدرك بالعيان [2]

لن تراها بالرأي حتى تراها   بفـؤاد موفـق يقظـان

بهذه العين البصيرة راح شكري يتأمل ذاته، باحثا في متاهاتها عن بواعث شقائه ودواعي ألمه، ولقد وجد في الأحلام، ما يساعد قلبه على استجلاء حقيقة النفس، اعتقادا منه أن في الاهتداء إليها اهتداء إلى حقيقة الحياء، وسبيلا إلى الخلاص من أتعابها، فهو يرفض أن يبقى أسير نفس ليس يدري عن حقيقتها شيئا :

أقضي حياتي بنفس لست أدركها   وحولي الكون لم تدرك مجاليه [3]
يا ليـت لي نظرة للغيب تسعدني   لعل فيه ضيـاء الحـق يهـديـه

وأي سبيل يمكن أن يصل به إلى عالم الغيب، سوى الأحلام التي تملك أن تتجاوز به عالم الحس إلى ما وراءه :

---

(1) انظر على سبيل المثال مقال صلاح الدين عبد الصبور "شاعرية العقاد" المنشور بمجلة الهلال عدد 4 سنة 1967 (ص 72 - 73 - 75)، وكذلك مقال الدكتور عبد الحميد يونس "إنما العقاد شاعر" بالمصدر نفسه ص 61 وما بعدها.

(2) من قصيدة "معان لايدركها التعبير" ديوان شكري ص. 398.

(3) من قصيدة "المجهول" ديوان شكري ص. 398 .

خلت أني في النَّوم أبصر حلما   كيف أغفي والقلب يقظان صاحي[1]

عـالـم غير عالـم الحســن أبغي   فيه عونـا على الظـروف الشحاح

وعلى جناح الأحلام طار الشاعر إلى عالم المجهول، واستشرق يوم الحساب، فجنى من هول ما عانى واستشرق، في عالم الغيب، فوق ما عانى من ألم في الحياة، هكذا أصبح الحلم نفسه مصدرا للعذاب، ووقع في روع الشاعر أن سر عذابه جريمة اقترفها وهو لا يدري :

يرى الناس أن النوم أم رحيمة   ولكــن نــوم الجـارميـن عقـاب[2]

يسلُّ على الحلم أسياف نقمة   فأحلام نـومي كالجحيم عـذاب

ماذا تحقق لشكري من وراء هذه الرحلة، التي التقى فيها المجهول بالغيب،واتصل فيها النوم باليقظة، والحلم بالحقيقة، واختلطت البراءة بالإجرام ؟ هل عرف نفسه ؟ وهل قادته هذه المعرفة إلى إدراك حقيقة الحياة ؟

الحق أن ما نريد أن نصل إليه، من وراء هذه النظرة السريعة في ديوان شكري، ليس هو الجواب عن هذه الأسئلة، ذلك أن الشاعر قد كفانا مغبة البحث والاستقصاء بقوله :

فما العيش إلا نومة راع حلمها   ووقع سؤال ما عليه جواب[3]

وبقوله أيضا :

وما بي خوف الموت بل حر حسرة   لفقد حياة فيه لم أدر ماهيا ؟[4]

مما يؤكد أنه لم ينته من هذه الرحلة إلى شيء، أما ما نريد أن نصل إليه فهو أن نظرة شكري إلى النفس وإلى الحياة من ورائها، لم تكن وليدة تدبر فكري يزاوج العقل فيه العواطف ويوجهها، كما هو الشأن عند العقاد، بل كانت وليدة تأمل حر، يكتب ضيعته من الرؤيا الشعرية والحدس الغيبي، هي نظرة لاتخالف نظرة العقاد وحده، بل

(1) من قصيدة "خطوة وراء الحسن" ديوان شكري ص. 419.

(2) من قصيدة "الهجوم" ص. 383 من ديوان شكري.

(3) المصدر والصفحة.

(4) من قصيدة "الموت" ص. 543 من ديوان شكري.

تخالف أيضا نظرة المازني، الذي أحب أن يتعامل مع الأشياء تعاملا أساسه الانفعال المباشر بما تنطوي عليه تلك الأشياء من مظاهر مفجعة، دون تدخل من العقل، أو توغل في أعماق النفس، لأن من طبيعة الشعر عنده، أن ينطلق من النفس بصورة طبيعية، أشبه ما تكون بتفجر البركان :

خارجــا من نفس صاحبه ... مثلما يزفـر بــركـــان (1)

ومن ثم كان من السهل على الناظر في شعر المازني أن يتبين نظرة الشاعر إلى الحياة، دون أن يركب إلى ذلك بحر الأحلام والهواجس، التي حفل بها شعر عبد الرحمان شكري، فالمازني كاره للحياة، مبغض لها، ويكفي لنتأكد من ذلك أن نقرأ هذه الأبيات :

أكلمـا عشـــت يـومـــا ... أحبــبت أنــي مـتـه (2)
لا أعـرف الأمـن عمـري ... كـأنـنـي قــد رزئـتــه
كـــأن عـيـــي مـدلـــو ... لـــة علـى ما كرهته
يـالـحيـاة بغيـض ... يالـيـتـنـي مـا لـبستـه

وهو لا يكره الحياة بفكرة نظرية مسبقة، ولكن بنتيجة تجربة لم تر من الحياة غير وجهها الكالح الأسود :

فيا نــور عيني إن في القلب ظلمـة ... فلح لي فقد ادجى السمـاء مغيب (3)
دمي في عروقي ليس يهدأ فأنجنـي ... فإنـي من خطب الجنـون قـريب
وإلا فصب السُّم في الكأس وأروني ... فـإن حيـاة اليـأس ليس تطيـب

وقد شاء الموت ألا يعجل بالنهاية قبل أن تصبح الحياة كلها ظلاما :

ورائي وقدامي وفي القلب ظلمة ... فكيف قراري من ظلام ملازمي (4)

غير أن الشاعر لم يلبث أن اعتاد الظلام وألف الألم :

(1) ديوان ابراهيم المازني، الجزء الأول ص . 86 .

(2) من قصيدة "الملل من الحياة" ج 1 ص. 156، ديوان المازني.

(3) ج 2، ص : 186 من ديوان المازني.

(4) من قصيدة "البحر والظلام" ص. 182 ج. 2 من ديوان المازني.

ألفت شجوى حتى صرت أحسب في غير التلهف أخلاقا تجافيني
قوتي همومي، على أن الفؤاد لها قوت فدأبي أفنيها وتفنيني

ولعل في هذا الاطمئنان إلى الألم، ما يفسر تحول المازني من الشعر إلى النثر، ومن معاناة الألم والضيق باليأس، إلى اعتناق مذهب السخرية من الناس ومن الحياة والموت جميعا.

وينبغي ألا يصرفنا هذا الاختلاف الواضح، في المضامين الشعرية لهؤلاء الشعراء، عن وحدة المبدأ في دعوتهم، للعودة إلى الوجدان، فمادام لكل شاعر وجدانه الخاص به. والمختلف عن أي وجدان آخر، فإن شعره أيضا سيكون مختلفا في ملامحه ونكهته، عن شعر أي شاعر آخر. فالعودة إلى الذات ليست دعوة لإنتاج شعر متشابه في وسائله وغاياته، بمقدار ما هي دعوة للتفرد والاختلاف والتمايز، وهذا ما يؤكده فيلسوف هذه الدعوة الأستاذ العقاد حين يقرر "أنه إن لم تعرف حياة الشاعر من ديوانه فما هو بشاعر ولو كان له عشرات الدواوين" [1].

والحق أن إيمان شعراء هذه الجماعة بقيمة العنصر الذاتي، قد استمد أصوله من أمرين اثنين : أحدهما أن شخصية الفرد المصري كانت تعاني من انهيار تام على مختلف المستويات، وأن طبيعة الفترة التاريخية كانت تتطلب منه أن يعيد الاعتبار إلى ذاته [2]. والآخر تشبعهم بالفكر الحر، الذي بسط ظله على العقل العربي، في تلك الفترة من تاريخ الأمة العربية، ولقد أتاح لهم ذلك التتبع أن يعبروا عن أنفسهم بوصفها قيما إنسانية لها وزنها، وأن يكفوا عن محاولة توكيد الذات، بمحاكاة النماذج السابقة، ولكنه لم يتح لهم أن يذهبوا برسالتهم الشعرية إلى أبعد من ذلك، فيرتفعوا إلى مستوى الشعار الذي طرحته المرحلة، وهدفت من ورائه إلى وعي الذات لنفسها ولظروفها، وإلى التأهب لخوض المعركة، بغية تغيير تلك الظروف التي منعت المجتمع العربي من التحول وبناء الغد الأفضل وهذا هو السر في أن أثر الوجدان في شعر هذه الجماعة كان

---

(1) ساعات بين الكتب، نقلا عن كتاب "النقد والنقاد المعاصرون" لمحمد مندور. ص. 130.

(2) انظر على سبيل المثال رأي عبد الرحمان شكري في شخصية الشاب المصري، وعلى الأخص هذه الفقرة : " الشباب المصري ضعيف العزيمة .. يمضي أيامه في الأحلام بدل أن يمضيها في مزاولة الأعمال... إن شجاعة الشاب المصري شجاعة تستحي من نفسها. وأما خوفه فهو مبدأ عام، وهو كثير الغرور لأنه كثير الأحلام، وليس عنده شيء من الاعتماد على النفس"
(اعترافات شكري نقلا عن محاضرات في الشعري المصري ص. 69).

أثرا سلبيا، يؤثر هدوء الحزن وظلمة التشاؤم على ابتسامة الأمل واستشراق النصر، فحفر بذلك أول قناة مظلمة في طريق الاتجاه الرومانسي الذي أعقب هذا التيار وورث معظم خصائصه التجديدية.

ب ـ تيــار الرابطة القلميــة :

الهجرة غربة، غربة للجسد وللروح وللسان، وهي فوق ذلك مسؤولية وجهاد، وهي في آخر الأمر ليست عملا حزبيا أو طائفيا، بل هي إجراء فردي، يواجه فيه كل مهاجر قدره وحيدا حتى الموت. إن الهجرة بهذا المعنى لاتملك أن تفجر في النفس حسا جماعيا، بل قصاراها أن تتجه بالمأساة اتجاها كليا نحو الوجدان.

لكن شعراء المهجر ولاسيما نعيمة وجبران ـ قد أرادوا أن يوسعوا مفهوم الوجدان حتى يشمل الحياة والكون، وليس ذلك غريبا منهم، فقد آمنوا بفكرة وحدة الوجود، وقالوا بوجود روابط خفية، تشد الكائن الفرد إلى الكون جملة، وأن من شأن هذه الرابطة أن ترفع من مكانة الفرد، وتقترب به من الذات الإلهية، حتى لتصبح العودة إلى الذات عبارة عن تفتح على العالم بكلياته وجزئياته : " فإن أغمضت عينيك ونظرت في أعماق أعماقك، رأيت العالم بكلياته وجزئياته، وخبرت ما فيه من النواميس، أجل إنك إذا أغمضت بصرك، وفتحت بصيرتك رأيت بداية الوجود ونهايته" [1] وعلمت أن "كل ما في الوجود كائن في باطنك، وكل ما في باطنك موجود في الوجود، وفي حركة من حركات الفكر كل ما في العالم من الحركات والأنظمة" [2]

بهذا المعنى يكون في وسع الشاعر أن يتعامل مع الحياة والكون عن طريق ذاته، بل إن هذه هي السبيل الوحيدة، للتعامل معهما، لأن "الحياة تنبثق من داخل الإنسان ولن تجيء مما يحيط به" [3] وحين تنبثق الحياة من النفس، فهي لا تفعل ذلك لتذوب في الكون الخارجي، ولكنها تنبثق من النفس لتعود إليها : "إن أنا ينبوع تتدفق منه الأشياء كلها وإليه تعود" [4] فمن شاء أن يعرف الطبيعة فليعرف نفسه أولا وإذا هو عرف الطبيعة في نفسه، وأحبها، فكأنما أحب نفسه : "إنما الأرض كلها تحيا فيكم، وإنما السماوات

(1) البدائع والطرائف نقلا عن النثر المهجري لعبد الكريم الأشتر ص. 81 من الجزء الأول.

(2) نقلا عن المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(3) دمعة وابتسامة نقلا عن المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(4) مذكرات الأرقش لنعيمة ص. 73 .

وكل أجنادها حية فيكم، فأحبوا الأرض وكل الراضعين في ثديها، إن أنتم شئتم أن تحبوا أنفسكم" [1] .

على هذا النحو أحب شعراء الرابطة أن يفهموا الوجدان، فهو النفس، وهو الحياة، وهو الكون، غير أنا لن نحفل كثيرا بهذا المفهوم الذي شخصه الفكر وتحمس له النظر، فخير من ذلك في أغلب الظن، أن نتجاوزه إلى مفهوم الوجدان كما صوره شعر الرابطة القلمية، وعندئذ سوف لانجد شيئا من ذلك العناق الحميم، بين النفس والكون، بل سنجد مكانه هروبا من الناس ومن الواقع والحضارة، فقد هرب جبران بأحلامه إلى الغاب، حيث تسير الحياة دون أن يعكر صفوهاهم ولا حزن ولا موت ولا قبور :

ليس في الغابات حزن لا، ولا فيها الهموم [2]

ليس في الغابات موت لا ولا فيها القبور [3]

وإنما هي منزل تجري من تحته الأنهار، وترتفع حوله الصخور الصماء، وتختلط في سمائه موجات العطر بموجات النور، لتغمر جنات العنب المثقلة بعناقيد تتلألأ بالضوء كأنها الثريات :

هل تخذت الغاب مثلي منزلا دون القصور[4]

فتتبعت السواقي وتسلَّقت الصخور

وشربت الفجر خمرا في كؤوس من أثير

هل جلست العمر مثلي بين جنات العنب

والعناقيد تدلت كثريات الذهب

وفي الطرف المقابل نجد صورة أخرى للحياة، هي تلك الصورة التي يقدمها المجتمع الإنساني المتحضر، وهي عند جبران حافلة بالضجيج والخصومة والاحتجاج :

---

(1) مرداد لنعيمة ص. 98 .

(2) المواكب لجبران ص. 354 .

(3) المواكب لجبران ص. 362 .

(4) "المواكب" ص. 363 من المجموعة الكاملة لجبران.

ليت شعري أي نفع في اجتماع وزحام [1]
وجدال وضجيج واحتجاج وخصام

على أن جبران لم يهرب إلى الغابة وحده، إذ سرعان ما لحق به صديقه ميخائيل نعيمة :

هو ذا قد أقبل أترابي أهلا أهلا بأصحابي [2]
الناس تسير إلى القدا س، ونحن نكر إلى الغاب

ولئن كان جبران قد آثر حياة الفطرة على تعقد الحضارة، فإن نعيمة انقطع إلى التأمل في نفسه، إيمانا منه بأن "ملكوت الله في داخل الإنسان" [3]. وإن ليس في الإمكان أبدع مما كان، وألا مجال لمحاولة التحرر من الواقع الفاسد، لأن الصلاح والطلاح شيء واحد، ولأن وجودهما معا ضروري، كوجود النهار والليل :

تعالي تعالي وخلي الكفاح لأجل الصلاح وضد الطلاح [4]
وقولي إذا ما همست سلاما بأذن المساء فرد الصباح :
" أليس الصباح شقيق المساء أليس الطلاح شقيق الصلاح"

ولأن الوجود دورة عبث، يستوي فيها الموت والحياة، وهو فوق ذلك لايستحق طموحا ولا جهادا :

وخلي الجهاد وخلي الطموح وخلي القصور وخلي القبور [5]
ودوري مع الكون جيلا فجيلا فهل نحن إلا قبور تدور

ولقد أدرك نعيمة أن عقول الناس وقلوبهم لا تملك أن ترتفع في يسر إلى هذا المستوى الصوفي، من وعي الحياة، فألزم نفسه بتجنبهم :

---

(1) المصدر نفسه ص. 364 .

(2) من قصيدة :صدى الأجراس" ديوان همس الجفون ص. 42 ط. 4 .

(3) ورد في إنجيل لوقا، أصحاح 17 جملة 21 قول السيد المسيح : "ملكوت الله داخلكم" .

(4) قصيدة "قبور تدور"، همس الجفون ص. 69، والخطاب في القصيدة موجه إلى نفس الشاعر.

(5) المصدر نفسه. ص. 70 .

هــذي القلــوب وهـذي العقــول [1]
كـيـف لـنـا يـا نفـس أن نماشيهــا
إنها لتبتغـي محجـات بغير عَــــدٍّ
حين لا نبتغي نحــن ولا محجــة،
فتنحـي عـنهــا، ودعيهـــا تـعـبر

إن كل عمل تقوم به الجماعة، سواء أكان نضالا أو طموحا، هو عند نعيمة عمل عشوائي، ينبغي تجنّبه :

لذاك، إذا سمعت الجماهير المتماوجة [2]
قــارعـــة طبــولـهــا
نــافخــة فـــي زمـــورها
طالبة بإلحاح حق المـرور
تنحي ساكتة عن طريقهـا
ودعيهــا تعبــر.

وعلى العموم فإنه لا توجد عند نعيمة معضلة لا تحل عن طريق التأمل في الذات، فلم الطبول والزمور، مادام في وسع المرء أن يغمض عينيه : [3]

إذا سمــــاؤك يـــومــا	تحجبــت بالـغــيــوم
أغمــض عيونـــك تبصــر	خلف الغيــوم نجـوم
والأرض حـــولك إمـــا	تــوشحــت بالثلــوج
أغمض عيونـك تبـصــر	تحت الثـلـوج مـروج
وعندمــا المــوت يـدنــو	واللحـــد يفْغُــر فـــاه
أغمض عـيونـــك تبصــر	في اللحـــد مهـد الحياة

(1) قصيدة "ليعبروا" ص. 134 من ديوان "همس الجفون" وقد كتبها الشاعر أصلا بالانجليزية، وترجمها نثرا شعريا لم يلتزم فيه وزنا معينا.
(2) المصدر نفسه والصفحة.
(3) قصيدة "أغمض عيونك" همس الجفون ص. 9 .

هكذا نفض نعيمة يديه من مشكلة الشقاء وقهر الزمان والموت بالعودة إلى ذاته، والإغراق في تأملها.

أما أبو ماضي فقد وجد سبيلا آخر لتحقيق هذه الغاية، هي الاعتصام بالخيال :

نحن أهل الخيال أسعد خلق الله حتى في حالة الحرمان [1]

كم زهدنا بثروة من نضار ورضينا بثروة من أماني

إن ظمئنا وعز أن نرد الما ء روانا تصور الغدران

ولم يعتمد أبو ماضي على الخيال دائما، فما أكثر ما ركن إلى القناعة والرضى :

رضيت نفسي بقسمتها فليراود غيري الشهبا [2]

أو تجاوز القناعة إلى الخنوع والاستسلام :

أنا من قوم إذا حزنوا وجدوا في حزنهم طربا [3]

وإذا ما غاية صعبت هونوا بالترك ما وجبا

فإن لم يصل من ذلك كله إلى شيء، عمد إلى الفرار من الناس ومن الحضارة، كما فعل من قبله جبران ونعيمة :

تعالي إن رب الحب يدعونا إلى الغاب لكي يمزجنا بالحب والخمرة والكاس[4]

تعالي قبل أن تطهر أحلامي الأعاصير فنستيقظ لا فجر ولا خمر ولا كاس

أو خرج إلى القفر ـ وهو شبيه بالغاب ـ :

قالت أخرج من المدينة للقفر ففيه النجاة من أوصابي [5]

ولقد أضاف نسيب عريضة إلى هذه النغمات نغمة أخرى، هي أن سر الشقاء كان في هبوط النفس من مقامها السامي، إلى درك الحياة الاجتماعية. وتبرم بجماهير الناس كما فعل نعيمة :

---

(1) قصيدة "امتنان" ديوان " تبر وتراب" ص. 50 ط. الأولى.

(2 - 3) من قصيدة "بردي ياسحب" ص. 18 من الجداول، مكتبة النصر ـ حلب.

(4) من قصيدة "تعالي" "الجداول" ص. 21 من الجداول، مكتبة النصر ـ حلب.

(5) من قصيدة "في القفر" "الجداول" ص. 33 ط. مكتبة النصر ـ حلب.

أجــل تغـيــر كـنهــي ــــ مــذ جئـت أرض الشقـــاء [1]

بــدلــت فيهــا جــلالي ــــ بحـلـة مـن عـظـــام

يـــا أخـــت روحـــي تعالـي ــــ قـــد أضجـرتـني الأنـــام

ولم يكن في وسع عريضة أن يعود بالنفس إلى مقامها السامي، فاكتفى بالخروج إلى الغاب، مستنكرا للحياة الاجتماعية، وما يكتنفها من حركة وزحام :

فصاحت النفس بي وقالت ــــ مــالــي وللنـاس والزحـــام [2]

أصبــت يا نـفـس فاتبـعيني ــــ فليـس كـالغـــاب مــن مقــام

لقد مر بنا أن بعض شعراء الرابطة قد وسعوا مفهوم الوجدان، حتى شمل النفس والحياة والكون، وامتد إلى الذات الإلهية، وها نحن أولا، نعود لنتساءل، ألم تشتمل الذات والحياة والكون جميعا، على شيء سوى الهروب والاستسلام والخنوع ؟ وهل يتعذر على المرء أن يرتفع إلى أفق الرب دون أن ينكر قيمة السير مع الجماعة، أو يتنصل من الإيمان بمبدإ السعي والكفاح بوصفهما طريقا لتقدم الإنسانية وازدهارها وبناء غدها الأفضل ؟ وهل يتسع للذات الفردية أن تحقق سعادتها دون أن تلبس خرقة الدرويش [3] أو تهتف مع ندرة حداد :

يا أخي الساعي لنيل المجد خفف عنك طمحك [4]

أنـــا راض بـالعصـا يــا أيـهـــا الحامـل رمحـك

وسأرضي خبــزك الأسـود فــي العـيش وملحك

لا ريب أن المرحلة التي كتب فيها شعراء المهجر شعرهم، هي تلك المرحلة التي أخذ "الوعي القومي ينتشر فيها فيعكس على الأفراد إحساسا قويا بذواتهم، ورغبة عارمة في تأكيد تلك الذوات، وخاصة عندما اطلعوا على الآداب الغربية، والشعر الغربي بالذات، وأحسوا فيه نبض قائليه، حتى لنرى الاتجاه الرومانسي عند الغرب يستهوي

---

(1) قصيدة "مناجاة" من مجموعة الرابطة القلمية ص. 192 .

(2) قصيدة طريق ارم من ديوان "أرواح حائرة".

(3) أطلق الشاعر رشيد أيوب على نفسه اسم الدرويش، كما أسمى ديوانه "أغاني الدرويش".

(4) سر معي، أوراق الخريف : ص. 17 .

أفئدتهم المتعطشة إلى الحرية وإلى التعبير عن الذات" [1] غير أن الحصيلة الشعرية التي أثمرها هذا التعبير عن الذات ظلت مرتبطة بمعاني اليأس والتردد والقناعة والاستسلام، وهي مضامين سلبية، لا تتناغم مع ما يسميه الدكتور محمد مندور "الوعي القومي".

وعندي أن ما في شعرهم من هيام بالطبيعة، وحنين إلى الصبا ومشاهد اللهو، في لبنان وسورية ليس سوى لون من ألوان الهروب، التي يلجأ إليها الشاعر الوجداني، عندما يعود إلى ذاته الفردية، ليقطع الصلة بينها وبين الحياة، في حاضرها المطل على المستقبل، والمساهم في بنائه ورسم ملامحه، وتلك في رأيي إحدى الآفات التي وقع فيها شعراء الاتجاه الذاتي، في الشعر العربي، منذ جماعة الديوان التي بشرت بهذا الاتجاه، ومرورا بالرابطة القلمية، التي مضت به أشواطا بعيدة ثم أسلمته لجماعة أبو لو، لتسير به إلى نهايته المظلمة التي تكهن بها جبران منذ زمن بعيد حين قال :

والـذي نعشقـــه يأسا قضى   والذي نطلبه ولى وراح [2]

والذي حزناه بالأمس مضى   مثل حلم بين ليل وصباح

جـ- جماعة أبو لـو :

ونكاد لانصل إلى هذه الجماعة، التي كونها الدكتور أحمد زكي أبو شادي، سنة 1932، حتى تصبح ذات الشاعر مصدر ما ينتج من شعره وحتى يغدو من السهل على الناظر في ديوان أي واحد منهم، أن يتبين سماته وملامحه واتجاهاته وميوله، وأن يدرك البواعث الكامنة وراء كل عمل شعري، من عرض وقائع حياة الشاعر نفسه، فظمأ إبراهيم ناجي إلى الحب، الذي يملأ فراغ نفسه، هو السر في أن أكثر شعره وأجوده يدور حول المرأة، وفشل الصيرفي في حبه، وتحول هذا الفشل إلى يأس من الحياة، هو السر في انكفائه على ذاته يتحسس جروحها يتغنى بآلامها، ولعل في مرض أبي القاسم الشابي، وإحساسه بانفراط عقد حياته، ما يفسر هيامه بالجمال، وعشقه للحرية، وتغنيه بها أمام هيكل الحب، ومثل ذلك أو قريب عنه يمكن أن يقال عن عبد المعطي الهمشري، وعن ولعه بالطبيعة واستشراقه ما وراء الحياة من خلال الحياة. أما علي محمود طه فقد خلت حياته من النكبات، ولكن شعره لم يخل من أثر حياته وظروفها، فجاء حافلا بمظاهر البهجة والمسرة، منغمسا في متع الحياة وملذاتها.

---

(1) النقد والنقاد المعاصرون م. مندور، ص. 35 .

(2) البدائع والطرائف، المجموعة الكاملة.

وينبغي ألا يصرفنا عن هذا الرأي في جماعة أبو لو، اهتمام أبي شادي ببعض الموضوعات الشعرية المختلفة، إلى جانب اهتمامه بالموضوعات الشعرية ذات الطابع الذاتي الصرف، ذلك أن أبا شادي شاعر ذاتي قبل كل شيء، وأن اهتمامه بتلك الموضوعات، ليس سوى نتيجة لاتساع أفقه الثقافي وتعدد اهتماماته الفكرية والعاطفية والفنية، وقد أكد هو نفسه هذه الحقيقة منذ قال :

وما كان شعري في نظيم أصوغه ولكن شعري أن أكون أنا الشعرا [1]

فهو لا يعترف من شعره إلا بما يعبر عن ذاته. وليس معنى ذلك أن الشاعر ينكر كل شعر ليست له علاقة صريحة بذاته، بل معناه أن كل ما كتب من شعر في الموضوعات المختلفة لابد أن يعبر عن جانب من جوانب نفسه، وهذا أمر صحيح، مادامت فلسفة الشاعر فلسفة ذاتية، تمتد مقوماتها من آلام الشاعر الخاصة :

شربت فلسفتي من نبع آلامي وقبلها عب منه قلبي الدامي [2]
وما برحت أغني زاخرا أبدا كأن آلام قلبي ليست آلامي
كأن قلبي أناشيد قد احتبست حتى تراق على كرسي أنغامي

والحق أن القارئ لشعر أبي شادي، سواء ما كان منه غنائيا محضا، أو ماكان موضوعيا كشعر المسرحيات والأوبريت، لابد أن يقع على ملامح من ذات الشاعر، وأقرب دليل على ذلك هذه الأبيات التي وضعها الشاعر في فم أحد أشخاص أوبريت الآلهة :

صفحا فعذري أنني ألقى للسعادة فانية [3]
طورا أراها في القناعة والرضى والعافية
وهنيهة أبكي عليها بالدموع الهامية
وأرى حياتي ضلة وأرى القناعة جانية
وأحار في أصلي وفي نفعي ونفسي الداهية

(1) أورد الدكتور محمد مندور هذه الأبيات لأبي شادي دون أن يشير إلى المصدر الذي نقلها منه.

(2) ولم أعثر على مصدرها في ما بين يدي من شعر أبي شادي (مندور، الحلقة الثانية من محاضرات في الشعر المصري، ص. 22 - 28 .

(3) أوبريت " الآلهة " ص : 37 .

فأخر يوما للطبيعة من شجوني العاتية
لكن أعود إلى العذاب وللظنون الطاغية

فهذا الاضطراب والتقلب وعدم الاطمئنان صفة بارزة في شخصية الشاعر، لا كما يصورها شعره فحسب بل كما تشخصها وقائع حياته. وهذا الذي قلناه فيما يخص شعر الأوبريت يمكن أن يقال في سائر شعر أبي شادي "سواءا تحدث عن نفسه أم عن الطبيعة أم في الفلسفة أم في التصوف نلمح دائما ذاته في حديث ومن خلال حديثه، وذلك لطغيان شخصيته على شعره، بل وطغيانها على حياته كلها، إلى حد أن اختلطت شخصيته بفنه اختلاطا تاما " (1)

وليس الأمر كذلك بالنسبة لسائر شعراء هذا التيار، حين ينظمون في الموضوعات المختلفة، ولا سيما حين يستجيبون للأحداث القومية، فينظمون أشعارا يختفي فيها الوازع الذاتي، ليحل محله الوازع الاجتماعي أو القومي، فعندئذ نكون أمام جملة من القصائد نظمها هؤلاء الشعراء في فترات متباعدة "تكملة منهم لدور الشاعر الكبير المرموق" (2)، واقتفاء لآثار أمير الشعراء أحمد شوقي في قوله :

كان شعري الغناء في فرح الشر (م) ق وكان العزاء في أحزانه

فهذه الطائفة من أشعارهم ذات طابع تقليدي، وهي بعيدة عن ذوات هؤلاء الشعراء بعدا تاما (3) ، ثم أنها لاتؤلف تيارا واقعيا موازيا للتيار الذاتي، الذي استغرق نشاطهم الشعري، لكونهم لم يصدروا فيها عن "فهم علمي وموضوعي للظروف الاجتماعية والسياسية التي كان يعيش فيها الوطن المصري والقومي بوجه عام" (4) ولكونهم لم يصلوا فيها إلى ما وصل إليه شوقي وحافظ وغيرهم من عمالقة التيار الإحيائي، أما ما يعتد به من شعر هذه الجماعة فهو الشعر الذاتي، الذي يدور حول المرأة وما يثيره الحديث عنها من معاني الحنين والشوق، واليأس والأمل، والارتماء بين أحضان الطبيعة أو الزهد في الحياة والاستسلام للموت، حتى ليلوح للناظر في دواوينهم، أن الحياة عندهم قد تتراوح بين السعادة المطلقة والشقاء المطلق، فحضور

(1) الحلقة الثانية من محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، ص : 22 .
(2) الدكتور عبد القادر القط، مجلة الآداب عدد فبراير سنة 1967 ص : 5 .
(3) نستثني من هذا الحكم بعض قصائد أبي القاسم الشابي، لاسيما قصيدة " إرادة الحياة " و " أيها الشعب".
(4) الدكتور شكري عياد مجلة الآداب عدد فبراير سنة 1967 ، ص : 6 .

لمرأة ترتفع قسوة الظروف، وتمتد السنة الفرح لتقتلع الشقاء من جذوره الممتدة عبر لأشياء والحالات والمشاعر والرؤى :

رفــرف الصمت ولكن ههنــا كل ما فيك مــن الحسن يغنــي [1]

آه كـم مــن وتـر نـــام على صدر عود نوم غــاف مطمئن

وبــه شتــى لحــون من أسـىً وحـنيـــن وأنـيـــن وتمنـــي

رقـد العـاصـف فيه وانطـوت مهجة العود على صمت مـرن

وبغياب المـرأة تغيب معالـم الفـرح، وتلف الكـون ظلمة ظالمة، أو هجير كالح أسـود :

هــذه الـدنيـــا هجـيـر كـلهــا أين في الرمضاء ظل من ظلالك [2]

ربمـــا تزخـر بالحـــن وكـم من ضياء وهو من غيـرك حالك

لو جرى في خاطري أقصى المنى لتمنيـت خيـــالا مـــن خيـالــك

وحتى شعر الطبيعة عندهم اقترن بمعاني الأمل أو معاني اليأس حسب حضور المرأة أو غيابها، فقد تغنى علي محمود طه ـ في حضور الحبيب ـ بالقمر الوضاح والضفة الخضراء، وبالماء والظل، وبالورد والندى على ربى الوادي، حيث يمتد له ولمن يحب مهد من العشب ويلفهما غطاءان من سكون الرياح وغناء البلابل، على نحو ما تجد في هذه الأبيات :

على النيل وضوء القمر الوضاح كالطفـل [3]

جرى في الضفة الخضراء بين الماء والظـل

تعــالـــي مثلــه نلـهو بلثـم الـورد والطل

هناك على ربا الـوادي لنـا مهد من العشـب

يلف الصمـت روحينا و يشدو بلبـل الحب

وحصل عبد المعطي الهمشري وحدته إلى قريته، ليدفن حزنه وألمه في مرجها

(1، 2) من قصيدة " الخريف " ديوان إبراهيم ناجي ، ص : 94 .

(3) من قصيدة " سيرانادا مصرية " ديوان علي محمود طه. ص. 160 .

العاطر، حيث يمتد بساط البنفسج على الربى الخضراء، وحيث يسلم البائسون أنفاسهم الأخيرة، مع خرير المياه العذبة :

أتيت لألقى في ظلالك راحـة ... فيهدأ قلبي وهـو لهفان حائـر [1]
أموت قرير العين فيك منعما ... يخدرني نفح من المرج عـاطر
ويلحفني هذا البنفسج ولتكن ... مسارح عيني الربى والمخاضر
وآخر ما أضغي إليه من الصدى ... خريرك يفنى وهو في الموت سائر

لكن وحدته حولت الطبيعة الجميلة، قفرا تتواثب أشباحه، وترخي فيه الدياجير ضفائرها ويهمس الخفاش، وتدب الهوام، بينما يتجاوب نباح الكلاب مع عواء الذئاب :

ولكن بلا جدوى أتيت فلم أجد ... سوى قفـرة أشباحهـا تتكـاثـر [2]
وقد نسجت أيدي الشتاء سياجها ... عليها وأسوار الظـلام تحاصـر
لقد رنقت عين النهار وأسدلت ... ضفائرها فوق المروج الديـاجـر
وقد خرج الخفاش يهمس في الدجى ... ودبت على الشط الهوام النواخر
وفي فترات ينبح الكلب عابسـا ... ويعوي له ذئب من الحقل خـادر

هكذا نلمس أن هروبهم إلى الطبيعة كان بدون جدوى، لا بل زاد إحساسهم بالحرمان قوة، وأكد في نفوسهم معنى اليأس، حتى لنرى أكثرهم يتعجلون الموت وهم شباب، على نحو ما نجد عند صالح علي الشرنوبي، في قصيدة له بعنوان " خمس وعشرون عاما " حيث يقول :

سئمت ذاتـي وظلـي ... وصبـوتـي والـغـرامـا [3]
وصـار أقصـى أمـانـي أن أذوق الحمـامـا
سئمت حتى التمني ... والـدمـع والابتسـامـا
حجي وفوق مرادي ... ألا أطيـل الـمقـامـا

(1) قصيدة " العودة " لعبد المعطي الهمشري نقلا عن الحلقة الثالثة من محاضرات الدكتور م. مندور. ص : 12 .

(2) المصدر السابق والصفحة.

(3) " خمس وعشرون عاما " صالح الشرنوبي، ديوان " نشيد الصفاء "

وأن أرى لـحيـاتـي نهـايـة وخـتـامـا

أو عند أبي القاسم الشابي حيث يقول :

قد رقصنا مع الحياة طويلا وشدونا مع الشباب سنينا [1]

وأكلنا التراب حتى مللنا وشربنا الدموع حتى انتشينا

ونثرنا الأحلام والحب والآلام واليأس والأسى حيث شينا

ثم ماذا ؟ هذا أنا صرت في الدنيا بعيدا عن لهوها وغناها

في ظلام الفناء أدفن أيا مي ولا أستطيع حتى بكاها

وزهور الحياة تهوي بصمت محزن مضجر على شفتيا

جف كأس الحياة يا قلبي البا كي فهيا نجرب الموت هيا

غير أن القضاء لم يستجب لهم جميعا، فينهي آلامهم بتجربة الموت، فقد مات الشابي والشرنوبي والهمشري، وهم صغار، وبقي غيرهم من شعراء هذه الجماعة، يعزفون على الأوتار نفسها، حتى بليت ورثت ولم تعد تضيف جديدا، ذلك أنهم قد رفضوا أن يفتحوا أنفسهم للحياة المتجددة، وآثروا على ذلك حبس مواهبهم، في دائرة التجربة الذاتية الضيقة، ثم خلف من بعدهم خلف اقتفى آثارهم، ونسج على منوالهم، فتشابهت التجارب، وكثر الاجترار، وقلت فرص الجدة والطرافة، حتى صح فيهم قول الناقد محمد النويهي : " قد أغرقوا في شعرهم العاطفي حتى أصيب بالكظة، وزالت جدته، وفقد بالتكرار معظم حلاوته، وتحولت رقته إلى ميوعه، وإرهاق حساسيته إلى ضعف ومرض " [2] .

والحق أن نزعة الانطواء والهروب من مواجهة الحياة، كانت صفة بارزة في شعرهم، سواء في الأمثلة التي قدمنا ـ وهي من خير إنتاجهم ـ أو في غيرها مما ضاق المجال عن التعرض له، وذلك ما حدا ببعض النقاد، إلى القول بأنه عندما انفصل مؤسس هذه الجماعة أحمد زكي أبو شادي عن الحياة العامة، "كانت جماعته قد سبقته إلى الانفصال عن الحياة، سبقه ناجي إلى " ما وراء الغمام " ، وسبقه علي محمود طه إلى

(1) " أغاني الحياة " ص : 143 .

(2) مقال " بدء الاتجاه الواقعي " من كتاب " الاتجاهات الشعرية في السودان " ص. 98 .

ما وراء البحار، مع " الملاح التائه "، وسبقه محمود أبو الوفا إلى معاناة "أنفاس محترقة" وامتدت عمليات التخلي والانفصال بعد ذلك عند الصيرفي في "الألحان الضائعة" حتى وصلت إلى آخر دواوين محمود حسن إسماعيل "أين المفر" (1)، وتعددت الاتجاهات التي تختلف في تفاصيلها، ولكنها تلتقي عند انفصال الشاعر المصري عن مجتمعه" (2) .

نحن لا ننكر أن هذه الجماعة شأنها في ذلك كشأن جماعة الديوان وتيار الرابطة القلمية ـ قد خلفت شعرا يتناول القضايا القومية، والقضايا الاجتماعية بصفة عامة، ولكننا نرى أن ما يمكن أن يعتد به من شعرهم هو الشعر الوجداني الصرف، أما الشعر الواقعي الاجتماعي، والشعر الواقعي القومي، الذي يأخذ الشاعر فيه نفسه بنوع من الفهم العلمي والموضوعي للظروف الاجتماعية والسياسية، فقد قام على أنقاض هذا التيار الذاتي، الذي أغرق في الانطواء على هموم الذات الفردية إغراقا تحول في نهاية الأمر إلى ما يشبه المرض نعم لقد انحصر تيار العودة إلى الذات بعد أن استنفد إمكاناته الموضوعية، وتدفق مكانه تيار آخر لم ينكر أهمية الذات إنكارا تاما، بل أراد لهذه الذات أن تفتح نفسها على ما حولها، وأن تقيم وجدان الجماعة مكان وجدان الفرد، ذلك أن المرحلة كانت تتطلب هذا النوع من التآزر بين الفرد والجماعة، وتنفر كل النفور من أية دعوة إلى الانطواء والتفرد والعزلة، وسنتحدث في الفصول القادمة عن أثر هذا الوجدان الجماعي، في تطوير المضامين الشعرية تطويرا ضاقت الأشكال والصيغ الفنية المأثورة عن التعبير عنه، مما دعا الشعراء الجدد، إلى الاستنجاد بمواهبهم وثقافتهم وحريتهم، فأحدثوا أشكالا جديدة، بدا لهم أنها أصلح من الأشكال القديمة، للتعبير عن همومهم، التي استمدت أبعادها من كارثة فلسطين. ونحن نعتقد أن لجمود تلك الأشكال القديمة وتحجرها علاقة بغياب عنصر الحرية، في سائر العصور الماضية، مع شيء من التفاوت بين عصر وعصر، وذلك ما سنحاول إثباته في آخر القسم الثاني من هذا البحث.

---

(1) صدر لحسن اسماعيل بعد ذلك التاريخ دواوين أخرى أهمها " قاب قوسين " الفائز بجائزة الدولة سنة 1965 .

(2) من كتاب " في الثقافة المصرية " لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، ص : 78 .

نحو شكل جديد

في ظل هذا التحول الذي اتجه بالمضمون اتجاها وجدانيا صرفا، أتيح للقصيدة العربية الحديثة أن تعيد النظر في أصنافها وألوانها وأدوات زينتها الأخرى، التي تحولت بفعل الزمن إلى قيود ذهبية، تبهر العين ببريقها، وتملأ القلب شفقة، بما تخفي وراءها من مضامين هزيلة. ذلك أن تطور القصيدة العربية، لم يكن تطورا منفصلا، يتفاوت السعي فيه بين شكل القصيدة ومضمونها، بل كان تطورا متكاملا، يستمد حركته من مبدأ العودة إلى الذات، فقد أدرك الشاعر الوجداني، أن كل تجربة جديدة لا تعبر عنها إلا لغة تستوحي صيغها التعبيرية، وصورها البيانية وإيقاعاتها الموسيقية من التجربة نفسها. وانطلاقا من هذا الإدراك راح يتوسل للتعبير عن تجربته الذاتية، بأشكال تختلف في خصائصها ومميزاتها، مما استأنس به التيار التقليدي، من أشكال كان مصدرها في الغالب امتلاء الذاكرة، لا طبيعة التجربة.

وعلى العموم يمكن القول بأن لغة القصيدة الوجدانية أقل صلابة من لغة القصيدة الإحيائية، وأكثر سهولة ويسرا، فقد كان الحنين إلى الصحراء بحيوانها ونباتها يملأ جوانب الشاعر الإحيائي، فلا يملك مفرا من تسمية أشياء الواقع بما يقابلها من أشياء العاطفة المتأججة في نفسه، على نحو ما نجد عند محمود سامي البارودي في قوله : (1)

لعمري لقد طال النوى وتقاذفت ... مهامه دون الملتقى ومطاوح ...

وأصبحت في أرض يحاربها القطا ... وترهبها الجنان وهي سوارح ...

بعيدة أقطار الداميم لو عدا ... سليك بها شأواً قضى وهو رازح

تردَّت بسمور الغمام جبالها ... وهاجت بتيار السيول البطائح

فأنجادها للكاسرات معاقل ... وأغوارها للعاسلات مسارح

فهو لا يكتفي من لغة القدماء بما هو مألوف نسبيا، كما لمهامه والقطا والكاسرات، بل يجوزها إلى الداميم بمعنى الفيافي، والعاسلات بمعنى الذئاب، وهي مفردات غريبة كان في وسع الشاعر أن يستعيض عنها بمفردات أقل صرامة، وأكثر بساطة ويسرا، على نحو ما قرأنا من مقطوعات في القسم الأول من هذا الفصل.

(1) نقلا عن كتاب " البارودي " للدكتور شوقي ضيف، ص : 178 .

وعلى الرغم من أن سهولة التعبير ليست وقفا على التيارات الوجدانية الحديثة، فيبقى في وسعنا أن نعتبرها إحدى خصائص الشكل، في القصيدة الوجدانية الحديثة.

غير أنه لابد من القول بأن مصطلح السهولة هنا، يتجاوز معنى اليسر، إلى الاقتراب من لغة الحديث المألوف، كما أنه لابد من الإشارة إلى أن الشعراء لم يفعلوا ذلك لضعف في تكوينهم اللغوي، لأن أحدا لم يأخذ على العقاد أي لون من الضعف في هذه الناحية، ومع ذلك فقد كان رائد القوم في القرب بلغة الشعر من لغة الحديث، في ديوانه عابر سبيل، حيث أدار الشعر مع " أصداء الشارع "، ومر به على " عسكري المرور " ودخل به " الفتادق " و " المعارف " [1] ووضعه في فم الباعة المتجولين، الذين اعتادوا إزعاجه كل صباح، فأنشد على لسانهم قصيدة بعنوان " بلبل الساعة الثامنة" [2] نقتطف منها هذه الأبيات :

البرتقال الحلو والفحم والأطباق والريحانة الفاتنة
والبيض والأثواب والتبغ والأخشاب والزينة والزائنة
وأشربات العصر في حينها مثلوجة إن شئنا وساخنة

ولم يكن العقاد يلجأ إلى هذه اللغة السهلة اللينة، للتعبير عن همومه اليومية الصغيرة فحسب، بل عبر بها عن تجارب أعمق وأشد ألما على نحو ما نقرأ في رثائه لكلبه بيجو : [3]

حزنا على بيجو تفيض الدموع
حزنا على بيجو تثور الضلوع
حزناً عليه جَهْدَ ما أستطيع
وإن حزنا بعد ذاك الولوع
والله يا بيجو لحزن وجيع

ولقد أخذ هذا النوع من القرب بلغة الشعر من لغة الحديث، عند أبي ماضي شكلا نثريا محضا، تحللت به القصيدة من لغة الشعر المشرقة، التي استوت في دواوين

(1) عناوين لقصائد منشرة في ديوان عابر سبيل.

(2) ديوان من الدواوين ص : 42 .

(3) ديوان من الدواوين صفحة : 156 .

الشعراء المجودين سلاسل ذهبية فتانة، وأصبحت حديثا مألوفا، كأي حديث يدور بين اثنين، في زاوية من زوايا الشارع :

قال السمـــاء كئيبـــة وتجهمـا   قلت ابتسم يكفي التجهم في السما ! [1]
قال الصبا ولّى فقلت له ابتسـم   لـن يرجـع الأسف الصبـا المتصرما !

على هذا النحو راح الشاعر الوجداني الحديث، يقترب من أحاديث الناس، فتخلص بذلك من صرامة لغة القدماء، وأصبحت السهولة صفة أساسية في أسلوبه لا يحيد عنها إلا حين يلجأ إلى التعبير بالصورة.

درج الشاعر الوجداني على استعمال الصورة البيانية، لغاية تخص التجربة، كأن يريد بها شرح عاطفة أو بيان حالة، فهي عنده أداة يتوسل بها للتعبير عما تعجز عنه الأساليب اللغوية المباشرة، وليست زخارف وأصباغا، تراد لذاتها، على نحو ما نجد عند شوقي في هذه الأبيات :

يا ثغرها أمـيـت كالغواص أحلم بالجواهر [2]
يا لحظها من أمها، أو من أبوها في الجآدر
يا شعرها لا تسع في هتكي فستان الليل ساتر

فقد شبه الأسنان بالجواهر، واللحظ بعيون الغزلان، وسواد الشعر بظلام الليل، وهي صور معروفة لمن اعتاد قراءة الشعر العربي، وقد استعملها شوقي لما توخى فيها من جمال، لا لعلاقتها بالتجربة التي ينوي التعبير عنها. معنى ذلك أن هذه الصور مستقلة استقلالا تاما عن مشاعر الشاعر وإحساساته، مرتبطة ارتباطا وثيقا بذاكرته. وللذاكرة دور أساسي في بناء الصور، عند شعراء الحركة الإحيائية، أقرأ مثلا قول شوقي :

هـذه الـربـوة كانــت ملعبـا   لشبـابينـا، وكانـت مـرتـعـا [3]
كـم بنينـا من حصاها أربعـا   وانثنينـا فمحونـا الأربعـا
وخططنـا فـي نقـا الرمل فلم   تحفظ الريح، ولا الرمـل وعـى

(1) ديوان أبي ماضي ص. 655 .

(2) مسرحية مجنون ليلى صفحة : 38 .

(3) مسرحية مجنون ليلى صفحة : 134 .

فقد أراد شوقي أن يصور بعض مشاهد اللهو والحب البريء، فوق تلك الربوة من جبل التوباد، فذكر "الحصى" و "محو الأربع" و "الخط في الرمل وكلها عناصر أساسية لبناء صورة كاملة للسعادة التي عاشها قيس مع ليلى، على تلك الهضبة من أرض نجد، غير أن إعجابنا بهذه الصورة لا يلبث أن يتضاءل، عندما نعلم أن اللبنات التي بنى بها شوقي صورته، مأخوذة من صورة مشهورة للشاعر الأموي ذي الرمة، رسمها لنفسه، في بعض عشيات الحيرة والضيق والتأفف من الحياة، بعد غياب من يهوى فقال :

عشية ما لـــي حيلة غيــر أني بجمع الحصى، والخط في الترب مولع [1]

أخط وأمحو الخط ثم أعيــده بكفــي، والغربــان في الــدار وقــع

فههنا الخط في الترب، وهناك الخط في الرمل، وهنا محو الخط، وهناك محو الأربع .

على هذا النحو هدم شوقي صورة ذي الرمَّة، وبنى بلبناتها مشهدا من مشاهد طفولة قيس وليلى، غير ملتفت إلى أن الخط في الترب، أو في الرمل، أنسب لتصوير عاطفة الحيرة والضيق، منه لتصوير حالة السعادة، وكذلك الأمر بالقياس لجمع الحصى وتصفيفه، لأن من شأن وجود الحبيب أن يغني العاشق عن الخط في الرمل، أو جمع الحصى، في حين أن من شأن غيبته أن تسلمه لممارسة أي عمل مهما كان تافها، وتلك حقيقة فاتت شوقي، وأدركها ذو الرمَّة فأكدها بقوله : " عشية ما لي حيلة " فقد كان في شبه غيبوبة، يخط في الترب ويجمع الحصى، دون أن يدرك غاية ما يفعل، وبذلك تحققت العلاقة بين حالته النفسية، وبين الصورة الشعرية التي صورتها، ولم يتحقق شيء من ذلك لأبيات شوقي، لصدورها عن الذاكرة لا عن التجربة.

وبإدراك الشاعر الوجداني لهذه الحقيقة إدراكا واعيا، راح يحدد بتجربته مجال العمل لأدوات تعبيره، وفي طليعتها الصورة. وما دامت تجربة متميزة فإن الصورة عنده ستكون وليدة التجربة، وعلى قدرها حجما ولونا ورائحة، ولنضرب لذلك مثلا بأبيات تصور جوا قريبا من الجو الذي صوره شوقي، في الأبيات السابقة .

يقول ابراهيم ناجي : [1]

(1) قصيدة الوداع من " ديوان ناجي " ، طبع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، صفحة : 182 .

هل رأى الحب سكارى مثلنا ؟! كم بنينا من خيال حولنا ! [1]

ومشينا في طريق مقمر تثب الفرحة فيه قبلنا !

وضحكنا ضحك طفلين معا وعدونا فسبقنا ظلنا !

فنحن نحس نشوة الفرح، كما أحسها ناجي، أمواجا فضية، وفرحا واثبا، وخطوا جاوز ظله، وضحكة بريئة لطفلين عاشقين. ولا ريب في أن هذه الصور ليست مما علق بذاكرة ناجي في ما قرأ لشوقي أو لذي الرمة، ولكنها صور نشوته هو، فيها لون عينيه، وصفاء سريرته، وطهر حبه، وتلك عندنا ميزة وتميز، وشرط من شروط الجدة والتفوق والإبداع، وقد تحقق لناجي من ذلك كله قدر طيب، يتجلى في قدرته على ربط الصور بعضها من نحوه وربطها برؤيتاه للحياة من خلال تجربته في هذه القصيدة من نحو آخر، انظر مثلا إلى هاتين الصورتين : 1- " وعدونا فسبقنا ظلنا " 2- " تثب الفرحة فيه قبلنا " تجد الشاعر سبق ظله في الصورة الأولى، فانتصر بذلك على الزمن، لارتباط الظل بالزمن طولا وقصرا، ووجودا وعدما، وفي الصورة الثانية سبقته الفرحة فانتصر بسبقها له على الموت : لتنافر الفرح مع الإحساس بالمصير المفجع، وانطلاقا من فهم الصورتين على هذا النحو، يمكن فهم الصورة الثالثة وهي قوله : "وضحكنا ضحك طفلين معا" على أنها استمراء الحاضر الآني، المنفصل عن الإحساس بثقل الزمن وفجيعة الموت. وواضح بعد ذلك أن لهذه الصور صلة وثيقة برؤية إبراهيم ناجي للحياة من خلال تجربة الحب، وهي رؤية تتلخص في تشبثه بالحياة، وحرصه عليها خلافا للشابي والشرنوبي والهمشري، على الرغم من معاصرتهم للشاعر واشتراكهم معه في الاتجاه الوجداني.

وانطلاقا من هذا الفهم لرؤية الشاعر للحياة نستطيع فهم الصور في قوله من قصيدة العودة : [2]

والبلى ! أبصرته رأي العيان ويداه تنسجان العنكبوت

صحت : يا ويحك تبدو في مكان كل شيء فيه حي لا يموت !

فالبلى ههنا رمز للزمن، لأنه نتيجة من نتائج فعله، أما نسيج العنكبوت فهو رمز

---

(1) قصيدة الوداع من " ديوان ناجي " ، طبع وزارة الثقافة والإرشاد القومي ص : 182 .

(2) ديوان ناجي، صفحة : 40 .

للموت. وفي مقابل الزمن والموت نجد الشاعر ضنينا بذكرياته، حريصا عليها، لأن في وجودها معادلا لوجوده ومبررا له، والعكس صحيح، ويبقى بعد ذلك أن حرص الشاعر على الحياة، هو وجه واحد يقابله وجه آخر هو كراهيته للموت، وإن هذين الوجهين يؤلفان رؤية واحدة للحياة، من خلال تجربة تدور آونة حول محور الفرح، وآونة أخرى تدور حول محور الشجن كما بينا.

وعلى هذا النحو من ربط الصورة بمشاعر الشاعر، وبرؤيته للحياة، يمكن أن نفهم قول أبي ماضي :

خلت أني في القفر أصبحت وحدي   فإذا الناس كلهم في ثيابي [1]

فقد حمل الشاعر معه الكون إلى القفر، دون أن يعلم، وحمله في ثيابه، أي في أعماقه، على حد قول السيد المسيح ! " ملكوت الله داخلكم " [2] فالصورة هنا ليست ضربا من المبالغة التي ألفنا مطالعتها في شعر القدماء، ولكنها وليدة إدراك جديد لمعنى الحياة والكون، هو ذلك الإدراك الذي اطمأن إليه شعراء الرابطة القلمية وأبو ماضي واحد منهم.

لقد أراد الشاعر الوجداني، أن يجعل للصورة وظيفة أساسية، وأن تكون هذه الوظيفة نابعة من تجربته الذاتية، ومن رؤيته للحياة، عبر تلك التجربة، ولم يعد التدبيج والزخرفة هدفه الأساسي من استخدامها، لا، بل أن هذه الوظيفة أصبحت ذات علاقة بوظائف العناصر الشعرية الأخرى، من أفكار وعواطف وأحاسيس، ومن هذه العلاقة الأخيرة، تنشأ خاصة أخرى من خصائص الشكل في القصيدة الوجدانية الحديثة، هي خاصة الوحدة العضوية، فكما أراد الشاعر الوجداني أن يربط بين الصورة وبين عواطف الشاعر وأحاسيسه، أراد كذلك أن يربط هذه العواطف والأحاسيس والأفكار ببعضها، ربطا من شأنه أن ينشيء روحا عاما يشيع في أجزاء القصيدة المختلفة، ويظهرها بمظاهر الكائن الحي، لكل عضو من أعضاء جسد، دور هام ومتميز، يحدده مكانه من الجسد.

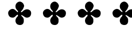
ولقد وفق الشعراء الوجدانيون، لتحقيق هذه الغاية في كثير من قصائدهم، ولنأخذ على ذلك مثلا قصيدة " حكمة الجهل " للعقاد، وهذا نصها :

---

(1) قصيدة في القفر .. الجداول ص 48 .

(2) إنجيل لوقا .. اصحاح 17 جملة : 21 .

ألــم أقــل لــك مهــلا   فالنـــاس لـــؤم وشـــر [1]
لا تــولهــم منك عطـفـا   فهم مــن العطــف صفــر
لـو كنـت تعلـم عـلـمـي   لمـــا أصـــابـــك عـمـــر



نعــم .. نعــم قلت هـذا   إنـــي بـــذاك مــقــــر
وأنـــت عنـــدي طـفـل   وأنـــت عـــنـدي غـــر
ومـــا لقـــولـــك وزن   ومـــا لـنـصـحـك شـكـر
أنفقـت عطفــك قبـلـي   وذاك يـــا صـــاح فـقـر
كــم حكمة هـــي جهـل   وغـفـلـة هـــي فـخـــر

ونستطيع أن نستخلص من القصيدة ما يلي :

1- من حيث الفكرة : تشتمل القصيدة على رأيين متعارضين، يرى أولهما أن للبشر طبيعة شريرة "الناس لؤم وشر"، وأنهم تبعا لذلك لا يستحقون العطف. ويقيد الآخر هذا الرأي، ويسخر من القائلين به.

2- من حيث العاطفة : تحتوي على عاطفتين متناقضتين، أولهما عاطفة التعالي والغطرسة، وتشيع في القسم الأول من القصيدة حيث يبدو المتحدث واثقا من نفسه ومن نصائحه ثقة مغرورة. والأخرى عاطفة السخرية المبطنة بالتحدي، وتشيع في القسم الأخير، حيث يبدو المتحدث واثقا من إنسانية الإنسان، ومن طبيعته الخيرة، مستنكرا غطرسة الواعظين واعتزازهم بالإثم.

3- إن تسلسل الأفكار والعواطف حدد شكل القصيدة، فإذا هي حوار بين واعظ خبيث عزل نفسه عن سائر الناس، وحكم عليهم بالشر الأبدي، وبين إنسان واع، يعرف أين تنتهي النصيحة المخلصة، وأين يبدأ الوعظ الكاذب، وقد اقتضت ضآلة الرأي الأول تقديمه، ليأتي بعده الرأي الآخر بمثابة كلمة الشاعر النهائية في الموضوع. وبذلك تحدد شكل القصيدة، وأخذ كل جزء منها مكانه، ليسير بذهن القاريء وحمايته، إلى الاقتناع بالفكرة النهائية المكثفة في قول الشاعر :

كــم حكمــة هي جهـل   وغـفـلــة هـــي فـخـــر

---

(1) ديوان من الدواوين. ص : 50 .

وفي ضوء الملاحظات السابقة، يمكن القول بأن القصيدة كلها، تدور حول موضوع واحد، وأن كل ما تتضمنه من أفكار وعواطف موضوع في خدمة ذلك الموضوع، عن طريق نوع من التسلسل الفكري والعاطفي، هو سر اقتناعنا مع الشاعر بتلك الفكرة الإنسانية السامية.

ولعل أهم ما التفت إليه الشاعر الوجداني في هذا الباب، هو ربط القافية بالأفكار والعواطف الجزئية، لا بموضوع القصيدة بوصفه كلا موحدا، ذلك أن الأفكار والعواطف قد تتبدل وتتلون وتتناقض، حسب وظيفتها الجزئية، وحسب مكانها من هيكل القصيدة، فلا ضرورة حينئذ لبقاء القافية على صورة واحدة من أول بيت حتى آخر بيت، لا بل لعل من المناسب تغييرها، بما يناسب التبدل الطاريء على الأفكار والعواطف على نحو ما نقرأ في قصيدة " الخير والشر " لميخائيل نعيمة، وهذا نصها :

سمعت في حلمي ويا للعجب   سمعت شيطانا يناجي مـلاك [1]
يقول : " أي وألف أي يا أخي   لولا جحيمي أين كانت سماك ؟
ألم نصنع من جوهر واحد   أن ينمني الناس أتنسى أخاك " ؟
فاطرق ابن النور مسترجعا   في نفسه ذكرى زمان قديم
واغرورقت عيناه لما انحنى   مستغفرا وعانق ابن الجحيم
وقال : "أي وألف أي يا أخي   من نارك الحرَّى أتاني النعيم"
وحلق الاثنان جنبا إلى   جنب وضاعا بين وشي الديم

ففي النصف الأول من القصيدة، تذكير وعتاب ولوم، وفي النصف الأخير اعتراف واعتذار واستغفار، وهذه المعاني وما يشيع حولها من عواطف، وإن كانت تتابع وتتداخل لتؤلف في آخر الأمر موضوعا واحدا هو ضرورة الخير والشر معا للحياة الإنسانية فإنها من غير شك معان متباينة، بل متناقضة، ولعل في تباينها وتناقضها ما يبرر انفراد الأبيات الثلاثة الأولى بقافية الكاف، واستئثار الأبيات الأربعة الأخيرة بقافية الميم، فبدا كأن موسيقى القافية ذات علاقة بالمعاني والعواطف الجزئية، وتبدلاتها، وأن علاقتها بالموضوع العام ضعيفة إن لم تكن منعدمة.

على أن الشعراء الوجدانيين، لم يقفوا عند حدود هذه العلاقة، بل انتبهوا إلى علاقة أخرى تقوم بين العواطف والمعاني الجزئية، وبين الأساس الموسيقي للقصيدة

---

(1) همس الجفون، صفحة 64 .

بعيدا عن موضوعها العام، فنظموا قصائد ذات موضوع واحد، وقواف متعددة، وأوزان مختلفة على نحو ما نقرأ لأبي ماضي في قصيدة "المجنون" ، وهذا أحد مقاطعها:

عرفت في النهار كل مقبل   ومدبر، وما عرفت حالي [1]

واسترت عنى السهول والربى   تحت الدجى، والبحر ذو الأهوال

لكنها لم تستتر آمالي

عني ولا نقصي ولا كمالي

ولا ضعفي ولا عزمي   ولا قبحي ولا حسني

فكم أهرب من نفسي   ومالي مهرب مني

فقد بنى الشاعر القصيدة كلها على تفعيلة الرجز "مستفعلن" ما خلا البيتين الأخيرين من كل مقطع، فقد بناهما على تفعيلة الهزج "مفاعيلن"، وأحسب أن أبا ماضي قد ساير بذلك انفعال المجنون ونبرات صوته، التي تبدأ حقيقة سريعة، في أول كل مقطع، ثم تزداد توترا وهياجا واسترسالا، إلى أن تصل ذروتها في آخره، حيث تتحول الأصوات إلى نحيب متواصل ممدود، وتستقل كل تفعيلة بجملة كلامية تامة، كما في قوله :

ولا ضعفي، ولا عزمي، ولا قبحي، ولا حسني

من المقطع السابق، أو كما في قوله من مقطع آخر :

أنا الشادي، أنا الباكي، أنا العاري، أنا الكاسي

ولاشك عندي في أن تفعيلة الهزج، حين تتواتر على النحو الذي قدمناه أقدر على تشخيص إيقاع النحيب من تفعيلة الرجز حين تحتوي على هذا النسق الواثب السريع :

لكنها لم تستتر أمالي

عني، ولا نقصي ولا كمالي

---

(1) " الجداول " صفحة 56 من طبعة مكتبة النصر، حلب.

هكذا عرف الشاعر الوجداني الحديث، كيف يفرق بين الموضوع الواحد، الذي لا علاقة له بالأسس الموسيقية من قافية ووزن، وبين العواطف والأحاسيس الجزئية، التي يتوقف تشخيصها على الاستعانة بعنصر الموسيقى الشعرية، فتحقق للقصيدة الوجدانية بذلك خاصتان أخريان، هما تنوع القافية واختلاف الأوزان، على نحو ما رأينا في الأمثلة السابقة.

وبعد فتلك جملة من المكاسب تحققت للقصيدة على مستوى الشكل، غير أن الانصاف يقتضي منا أن نشير إلى أنها لم تتحقق لجميع الشعراء الوجدانيين، بل بقيت وقفا على نخبة منهم. على أنها لم تتحقق في كل ما كتبته هذه النخبة من شعر، بل بقيت وقفا على بعض القصائد والمقطوعات المتفرقة.

أما السر في انحصار التطور والتجديد ـ على مستوى الشكل ـ في هذا الحيز الضيق من الشعر الوجداني فيرجع في نظري إلى تلك الحملة التي شنها النقد المحافظ على الحركة التجديدية النامية، منذ أن رأى محاولاتها تستهدف اللغة والأوزان والقوافي والصور البيانية، ذلك أن اللغة وتشكلاتها الموسيقية، ظلت محتفظة في نفوسهم بحظ وافر من قداستها المستمدة من تقديسهم لكل قديم، فإذا حاول جبران مثلا، أن يخلق لغة تستمد أصول تشكلها الإيقاعي والموضوعي، من طبيعة تجربة الشاعر ومكوناتها النفسية والبيئية، فكتب مقالا ضمنه هذا المعنى [1] وجد من يعيد إلى ذهنه ما للغة من قداسة تحدد وظيفة المتكلمين بها في المحافظة عليها، وتقعد بهم كل القعود عن تجاوز صيغها وتراكيبها المألوفة، يقول مصطفى صادق الرافعي في الرد على جبران "إذا أنت لم تجد في كل علماء المتقدمين، من استطاع أن يقول أنه صاحب مذهب جديد في اللغة، أو يرى لنفسه رأيا، إلا أنه يعمل لحفظها، فإنك واجد في أهل سنة 1923 من يقول في هذه اللغة بعينها : (لك مذهبك، ولي مذهبي، ولك لغتك ولي لغتي) " [2] .

ولم ينحصر الدفاع عن قداسة اللغة في تلك الفئة المحافظة من النقاد كالرافعي وغيره، بل تعداها إلى فئة أخرى، عرفت بدعوتها إلى التجديد، كالأستاذ عباس محمود العقاد، الذي أنكر على ميخائيل نعيمة مشايعته لجبران، في القول بمسايرة اللغة لتجربة

(1) جبران في مقال : "لكم لغتكم ولي لغتي" نشر في كتاب "بلاغة العرب في القرن العشرين.

(2) نقلا عن كتاب "النثر المهجري لعبد الكريم الأشتر، الجزء الخاص بالمضمون وصورة التعبير، صفحة : 202 .

الشاعر، [1] وطه حسين الذي أنكر على كل من أبي الوفا وإبراهيم ناجي وأبي ماضي ضعفهم في اللغة، دون أن يلتفت إلى ما أشرنا إليه من خصائص امتاز بها شعرهم من شعر القدماء " [2]

على أن هذا التركيز على استضعاف لغة الشعراء ـ دون مبرر ـ قد بلغ ذروته في تلك الحملة، التي شنها أنصار العقاد على جماعة أبو لو، ورئيسها أحمد زكي أبي شادي، حيث تجاوز النقد المقالات الصحفية، إلى تأليف الكتب المطولة، للطعن على شعراء هذه الجماعة، طعنا يقوم على الانفعال والغضب، أكثر مما يقوم على الرأي الثبيت، ومقارعة الحجة بأختها، كما يتضح من هذه الفقرة، والحديث فيها يدور حول أبي شادي : "لا تنس أن كاتب مقدمة (الألحان الضائعة) ، هو من تلك الزمرة المتمردة على قواعد اللغة العربية، وآدابها وتاريخها، وأخيرا إن كاتب المقدمة من زمرة جهلاء العربية، التي بها يكتبون، ويتحدثون، ويذيعون رسالتهم في الناس." [3]

ولم تكن اللغة هي الموضوع الوحيد، الذي قام حوله الصراع، بين المجددين والمحافظين، فقد قام صراع آخر حول استخدام القافية، المرسلة والمزدوجة والمتراوحة، وعلى الرغم من سلامة الأسس التي قام عليها هذا التطور، فقد تم الانتصار في هذه المعركة أيضا لأنصار المحافظة، ولصالح الأذن العربية، التي تأنف من المغامرات الطافرة، وتستطيب السير الهادىء الوئيد، ليس أدل على ذلك من هذه الردة التي انتهى إليها الأستاذ العقاد، فقد كتب سنة 1913، مقالا تحدث فيه عن مزايا الشعر المرسل، فأثنى على المحاولات التي اضطلع بها في هذا الصدد الشاعر عبد الرحمن شكري، حتى إذا كانت سنة 1944 كتب مقالة أخرى ـ وبأسلوب موغل في الفصاحة ـ تنكر فيها لآرائه القديمة، ونقتطع منها هذه الفقرة : "إن انتظام القافية متعة موسيقية تخف إليها الآذان، وانقطاع القافية بين بيت وبيت شذوذ، يحيد بالسمع عن طريقه الذي اطرد عليه، ويلوي به لما يقبضه ويؤذيه، لما نحسب أن السنين التي مضت منذ ابتداء التفكير في الشعر المرسل، قد مضت على غير طائل" [4] ويقول الدكتور ابراهيم

---

1. مقدمة "الغربال" بقلم العقاد ط. 6 ، ص : 11 .
2. انظر نقد طه حسين لكل من هؤلاء الشعراء، في الجزء الثالث من حديث الأربعاء .
3. أدباء معاصرون لحبيب زحلاوي، ص : 73 .
4. فصول من النقد لمحمد خليفة التونسي، ص : 310 .

أنيس في الموضوع نفسه : "ولست أرمي بالتحلل من قيود القافية، إلى ما يرمي إليه بعضهم من ترك التقفية وجعل الشعر مرسلا" (1) ومن الغريب أن الدكتور أنيس يربط بين القافية، وهي عنصر من عناصر الإيقاع الموسيقي في الشعر، وبين اللغة وظروفها في مثل قوله في الرد على أنصار القافية المتحررة : "ويتناسى هؤلاء الذين يدعون لمثل هذا أن لكل لغة ظروفها" (2) وهذا كلام لا يدل إلا على شيء واحد ، هو أن هؤلاء النقاد، لم يعثروا على أية حجة قوية، يقفون بها في وجه التطور والتجديد.

ونحب أن لا نختم هذا القسم، قبل أن نشير إلى حملة أخرى، جعلت هدفها التجديد في الأوزان، فقد رأينا كيف راح بعض الشعراء يزاوجون بين الأوزان المختلفة، في القصيدة الواحدة وبينا ما قامت عليه هذه المحاولة من مبررات، ومثلنا لذلك بقصيدة "المجنون" لأبي ماضي، فلننظر الآن ماذا كان رأي النقد في تلك المحاولة، ولنجتزيء من ذلك برأي الدكتور طه حسين، في قصيدة المجنون نفسها، وهذه صورة منه : "فإذا أردت العبث الذي لاحد له بالموسيقى الشعرية فاقرأ قصيدة المجنون، فترى أنها جنون كلها، أراد الشاعر أن يتخذ لها الرجز وزنا، وأن يلعب في قوافيها بعض اللعب، وأن يفرق بين كل جماعة من أبيات الرجز ببيتين من الهزج، وظاهر بعدما بين هذين البحرين طولا وقصرا وهدوءا واضطرابا، ولكن الشاعر قد يكون عهد إلى ذلك عهدا ليحكي جنون المجانين" (3)

والحق أن تلك الحملات آتت أكلها، وفي ذلك ما يفسر تراجع العقاد عن آرائه الجريئة القديمة، ويفسر أيضا ظاهرة اختفاء المحاولات التجديدية التي أهملت القافية، أو زاوجت بين الأوزان، كما يفسر أيضا خيبة الأمل التي استشعرها المجددون المخلصون من أمثال الدكتور أحمد زكي أبي شادي، الذي غادر مصر ليموت غريبا في المهجر، والمجددون المتواضعون كالشاعر صالح جودت الذي صرخ صرخته المتهورة عقب صدور ديوانه الأول : "عزيز علي والله، وأنا أودع الشعر، وأسكب آخر قطراته من قلبي، أن أقف موقف الجندي الذي يطمع في الانتصار فيلقي السلاح وينتحر" (4) وفي ذلك أخيرا ما يفسر لنا اعتقاد بعض النقاد بأن : "شعراءنا المحدثين لم

---

(1) "موسيقى الشعر" ط. 3 ص : 292 .

(2) موسيقى الشعر ط : 3 صفحة 292 .

(3) حديث الأربعاء الجزء 3 ، صفحة 200 .

(4) مجلة أبو لو .. المجلد الثاني، ص : 269 .

يحاولوا التنويع في القافية إلا في النادر من الأحيان، على أنهم في هذا كانوا يقلدون من سبقوهم من شعراء الأندلس" (1)

وإذن فقد كانت نهاية هذه التيارات الذاتية، نهاية محزنة على صعيدي المضمون والشكل، أما المضمون فلأنه انحدر، كما لاحظنا في القسم الأول من هذا البحث، إلى مستوى البكاء والأنين والتفجع والشكوى، وهي معان ممعنة في الضعف، تفصح بوضوح عما وراءها من مرض وتهافت وخذلان، وأما الشكل فلأنه فشل في مسيرته، نحو الوصول إلى صورة تعبيرية ذات مقومات خاصة ومميزات مكتملة ناضجة، وكان فشله تحت ضربات النقد المحافظ، الذي استمد قوته مما كان الوجود العربي التقليدي يتمتع به من تماسك ومنعة، قبل كارثة فلسطين. فلما تحقق النصر للكيان الصهيوني المصطنع، وعجز الوجود العربي التقليدي بكل ما أوتي من قوة عن رد الخطر الذي يتهدد الأمة، سقط ذلك الوجود، وكان سقوطه على كافة المستويات، السياسية والاجتماعية والثقافية، وأتيح بذلك للشاعر والناقد والمفكر أن يمارسوا قدرا من الحرية لم تكن ممارسته متاحة لهم من قبل في عالمنا العربي.

ذلك هو المناخ الذي تنفس فيه الشاعر العربي الحديث، قبل أن يبدأ رحلته العظيمة في المجهول، لقد بدا وهو لا يملك غير ثقافته، وما خلفته الهزيمة في نفسه من ذل وغربة وعذاب، غير أنه كان يملك حريته وبهذه الحرية، استطاع أن يهدم الشكل القديم، وأن يقيم على أنقاضه شكلا جديدا، يملك من الخصائص ما يمنحه القدرة على التعبير عن المضامين الجديدة، التي خلفتها النكبة، وأمدتها ثقافة الشاعر الحديث بأبعاد فكرية، تبلورت في الرؤيا الجديدة للإنسان والمجتمع والكون، كما سنوضح ذلك في الفصول الآتية التي نتناول فيها بالدرس حركة الشعر الحديث.

---

(1) موسيقى الشعر، ص : 290 .

الفصل الثاني

تجربة الغربة والضياع

حركة الشعر الحديث [1] تجربة الغربة والضياع

تمهيد :

كانت هزيمة الجيوش العربية سنة 1948 مفاجأة من الأمة لنفسها، وفرصة لمواجهة ذاتها مواجهة صريحة بإعادة النظر في كل ما يحيط بها، سواء أكان ثقافة أم سياسة أم علاقات اجتماعية. لم يبق بين الناس، ولا في أنفسهم شيء أو قيمة لم تتجه إليها أصابع التهمة. الحقيقة الوحيدة التي استقرت في كل قلب هي مبدأ الشك، الشك بعلاقة العربي بنفسه وبما حوله، وبماضي أمته وحاضرها، حتى أوشك الشك أن ينال من علاقة العربي بربه. وأمام هذا الإيمان بمبدأ الشك بدأت الأرض تهتز تحت أقدام الوجود العربي التقليدي، ولم تعد له تلك الهيمنة القديمة على أفكار الناس وحريتهم، وبات في وسع العربي الشاعر أن يفتح نفسه للأفكار والفلسفات، والاتجاهات النقدية، في الأدب والشعر، الواردة من وراء البحر [2]، وأن يدعها تمتزج في نفسه وفكره بثقافته القومية، ليستعين بذلك كله على تحليل واقعه، والوقوف على المتناقضات والملابسات التي تكتنفه، وإدراكها إدراكا موضوعيا تتبدى من خلاله صورة الواقع الحضاري المنشود الذي نريد. ولقد أدرك الشاعر العربي الحديث ألا سبيل إلى ذلك بغير الثقافة، وبغير العَب من منابعها المختلفة. لم يعد يكفيه لقول الشعر أن يُلم من كل فن بطرف، بل أصبح همه أن يسبح "في بحار المعرفة السبعة، لا يهدأ مجذافه ولاينطوي شراعه

---

(1) هناك عدة اقتراحات لتسمية هذه الحركة الشعرية منها اقتراح الشاعر صلاح عبد الصبور لتسميتها بالشعر التفعيلي، وهي تسمية غير دقيقة لأنها تستند إلى جانب شكلي، بل إلى جانب جزئي من الشكل هو الوزن، وهناك اقتراح آخر هو تسميتها بالشعر المنطلق، ويؤخذ عليه أن مفهوم الانطلاق قد يعني التحرر من كل قيد، كما أن مفهوم الحرية في قولهم الشعر الحر، قد يعني التحرر من أي التزام، ومن أجل ذلك آثرنا استعمال مصطلح الشعر الحديث تمييزا لهذه الحركة عن التيارات الشعرية الجديدة الأخرى كتيار أبولو وتيار المهجر وغيرهما .. انظر بشأن هذا المصطلح مقدمة الفصل الأول من كتاب شعرنا الحديث إلى أين ؟ لغالي شكري دار المعارف بمصر 1968 ط 1 أو خاتمة كتاب "قضية الشعر الجديد" معهد الدراسات العربية ط 1 سنة 1964 لمحمد النويهي.

(2) نورد هنا بعض التيارات الفكرية التي أمدت الشعراء المحدثين برؤياهم الثقافية ولكننا نرى أن نشير من بين هذه التيارات خاصة إلى الثقافة الاشتراكية والثقافة الوجودية وإلى أهميتهما في جعل التجربة الحديثة في الشعر تلتصق بالواقع العربي التصاقا حميما، على نحو ما سنلاحظ في الفصول القادمة.

مفتون بالفلسفة، محب للتاريخ، مولع بالأساطير، صديق للعلوم الإنسانية الحديثة كعلوم النفس والاجتماع والانتروبولوجيا [1] وأصبح همه كذلك في أن يمد نهر معرفته بروافد "فكرية آتية من الشرق، ونعني المذاهب الصوفية والمعاليم المنحدرة من الديانات الهندية والفارسية والحرانية (الصابئة) [2] وأن يمده بروافد شعرية تتمثل في أشعار "الجامي وجلال الدين الرومي وفريد العطار والخيام وطاغور الذين عانوا محنة استبطان العالم ومحاولة الكشف عن حقائقه الكلية من خلال تجربة التصوف الممتزجة بالرؤية الشعرية النافذة" [3] كما أضاف إلى هذه الروافد الثقافية والصوفية روافد شعرية ملتزمة لقضايا الإنسان متمثلة في أشعار : "أودن وبابلو نيرودا وايلوار، واراكون، ولوركا، وماياكوفسكي وناظم حكمت وهي أشعار تحتوي على نوع من الالتزام الواعي الحسي، النابع من داخل نفوس هؤلاء الشعراء، كما تحتوي على أشكال حياة الإنسان في نضاله وهزائمه وحبه" [4] وقادته رغبته الملحة في المزيد من المعرفة إلى "قصص كافكا وأشعار ريلكه وإليوت" [5] حتى الثقافة الشعبية كان لها مكانها في ذهنه وأثرها في صوغ وجدانه، فقد " قرأ سيرة عنترة وتعرف على أبي زيد الهلالي وسيف بن ذي يزن وألف ليلة وليلة" [6] ثم أعد للشعر " للشعر إلى جانب ذلك كله قدر ما استطاع من المهارة اللغوية التي استمدها من قراءة القرآن والحديث والتجوال الدائم في شعرنا القديم" [7] وأتاح له ارتباطه الوثيق بعصره " أن ينفصل عن مجموعة القيم والمفاهيم والآراء التي لم تكن ترى من تراثنا وشخصيتنا إلا القوالب والأشكال الخارجية" [8] كما أتاح له هذا الانفصال " أن يزداد ارتباطا بينابيع التراث الحية، وأن

---

(1) صلاح عبد الصبور من موضوع " تجربتي الشعرية " المنشور بمجلة الآداب البيروتية عدد د مارس 1966 ص. 8 .

الملاحظ أن الباحث يجمع تحت مصطلح (المراجع) كلاً من مصادر الدراسة النصية ومراجعها النقدية، ولم نشأ التفرقة بين الضربين، وأبقينا الأمر على النحو الذي اقترحه وارتضاه المؤلف.

(2) عن دراسة لعلي سعد عن أدونيس مجلة الآداب ع ١ سنة 1967 ص 45 .

(3) عبد الوهاب البياتي "تجربتي الشعرية" مجلة الآداب ع. مارس 1966 ص. 5 .

(4) المصدر والصفحة.

(5) صلاح عبد الصبور "تجربتي الشعرية" مجلة الآداب ع. مارس 1966 ص. 8.

(6) محمد مفتاح الفيتوري "تجربتي الشعرية" مجلة الآداب ع. مارس 1966 ص. 9.

(7) صلاح عبد الصبور "تجربتي الشعرية" مجلة الآداب ع. مارس 1966 ص. 8.

(8) علي أحمد سعيد أدونيس "تجربتي الشعرية" مجلة الآداب ع. مارس 1966 ص. 109.

يحسن فهم نفسه وفهم تراث أمته، وأن يرى كل شيء في ضوء جديد" [1] .

هذه الرؤية الجديدة هي التي جعلته " يتعاطف مع طرفة وأبي نواس والمتنبي والمعري والشريف الرضي، في معاناتهم محنة الوجود الحقيقية، وفي تعبيرهم عن أنفسهم بأصواتهم الذاتية، لا بأصوات غيرهم " [2] ومع ذلك، فقد انتابه بإزاء هؤلاء جميعا : " نوع من القلق حيثما تبين أن لغتهم كانت لغة مصنوعة، لأن الأشياء التي يصفونها كانت موجودة قبل وجودهم، ففقدت كلماتهم بذلك حضورها في نفسه، وتحولت إلى دلالات فقدت الكثير من أصالتها، فانكفأ أولئك الشعراء في نظره، على أسوار عصرهم عاجزين عن تخطي رؤياه وإمكاناته " [3] ولاشك في أن هذا الموقف من الشعر القديم نابع من مفهوم الشاعر الحديث للشعر فهو يرى أن : " الإبداع الشعري وسيلة اكتشاف الإنسان والعالم، وأنه فعالية جوهرية تتصل بوضع الإنسان، ومستقبله إلى المدى الأقصى" [4] وكتابة الشعر عنده " تعني اصطناع موقف بإزاء الكون والإنسان والحضارة " [5] وهي إلى ذلك " مغامرة تطمح إلى تفسير العالم وتغييره " [6] ونحن نعلم أن المجتمع العربي القديم بأوضاعه السياسية والاقتصادية والدينية، لم يكن يتيح للشاعر أن يصطنع موقفا مشابها لموقف الشاعر الحديث، أو يتجه بمفهومه للشعر مثل ذلك الاتجاه، غير أن علمنا هذا لايمنعنا من أن نسجل أن الشاعر الحديث، قد استوحى الأجواء الشعرية القديمة، وأنه ضمن شعره كثيرا من المعاني التي انطوت عليها أشعار القدماء، وأن التفاته إلى تلك الثروة الشعرية، لم يكن يقل عن التفاته إلى المصادر الثقافية والشعرية الأجنبية، ولعل ذلك ناتج من أنه عرف كيف يمزج في فكره ووجدانه بين روح الثقافة العربية وبين الثقافات الأخرى، التي تختلف عن بعضها روحا ولغة ومكانا من التاريخ، وأن يخرج من ذلك المزيج، برؤيا جديدة استطاع بها أن يمزق قشرة الواقع العربي، وأن يقف على مواطن العذاب والقلق، وأن يدس حساسيته، وموهبته، وفكره

---

(1) على أحمد سعيد أدونيس " تجربتي الشعرية " مجلة الآداب ع. مارس 1966 ص. 190 .

(2) البياتي، " تجربتي الشعرية " مجلة الآداب ع. مارس 1966 صفحة 5 .

(3) المرجع والصفحة .

(4) أدونيس، " تجربتي الشعرية " مجلة الآداب ع. مارس 1966 صفحة 190 .

(5) محيي الدين محمد بن دراسة عن " الفكر في شعر بدر شاكر السياب "، مجلة الشعر القاهرية ع. 14، سنة 1965 ، صفحة 15 .

(6) محيي الدين محمد من دراسة عن بدر شاكر السياب، مجلة الشعر القاهرية العدد : 14 سنة 1965 صفحة 15 .

في ذلك الركام المتفسخ، بحثا عن قطرة من ماء، أو خيط من نور، مستهديا بألوان التمزق واليأس، التي عانت منها النماذج الإنسانية، في أعظم الأعمال الأدبية العالمية، فقد "طوف مع يوليس في المجهول، ومع فاوست ضحى بروحه ليفتدي المعرفة، ثم انتهى إلى اليأس من العلم في هذا العصر، تنكر له مع هكسلي، فأبحر إلى ضفاف الكنج، منبت التصرف، لم ير غير طين ميت هناك، وطين ميت هنا، طين بطين "[1] ولا تقف رحلة الشاعر الحديث عند حدود نهر الكنج، بل تستمر في الزمان والمكان والتاريخ، والحضارة، فقد حمل صليبه مع المسيح، وحمل صخرته مع سيزيف وعاقر الاتراح والآلام مع كلكمش، في رحلته الطويلة بحثا عن شجرة الخلود، ومع الحلاج في مأساته بين البوح والكتمان، ورهن نفسه في المحبين مع أبي العلاء، قرأ اسمه على شاهد قبره، وقرأه على الآجر المشوي في أطلال نينوي، وعلى الصوامع المهدمة في أحياء نيسابور، حتى إذا أعياه الضرب في الأرض، ألقى عصاه في انتظار الذي يأتي ولا يأتي.

إن التقاء الثقافة الواسعة، بالتجربة العصبية، جعل رحلة الشاعر الحديث في الألم والأمل رحلة ذات طابع خاص، إنها محاولة لمعاناة الواقع معاناة حضارية شاملة، يستحيل فيها تجزيء التجربة إلى موضوعات جزئية، فالحب والمرض والفرح والحزن، وغيرها من الموضوعات التي يمكن تصورها مستقلة متفردة، على نحو ما نعرف في ديوان الشعر العربي، قد صهرت كلها في محرق النكبة، وأمدتها تجربة الشاعر وثقافته بمزيد من التوتر والقلق، واقتربت بها من الإحساس الممض، الذي يملأ ضمير الإنسان العربي في واقع الهزيمة.

إن تجربة الشاعر الحديث تجربة ممتازة بتفردها، وبخصوبتها الفكرية والشعورية، وباحتكاكها بواقع الهزيمة الأسود، وبواقع الحضارة الإنسانية المتأزم، من هنا كان لابد لها من أن تؤرق إبداع الشاعر، باستعصائها على الأشكال والوسائل التعبيرية القديمة، حتى بات البحث عن أشكال تعبيرية جديدة أمرا ضروريا، لإنجاح عملية الإبداع، وللسيطرة على ما تثيره المضامين الجديدة من مشكلات تتجاوز ذات الشاعر، إلى واقع الأمة الحضاري، بعبارة أخرى يمكن القول، بأنه قد بات من حق المضامين الجديدة أن تفجر الأشكال القديمة، وتصطنع لنفسها أشكالا جديدة

(1) مقدمة قصيدة " البحار والدرويش " لخليل حاوي من ديوان " النهر والرماد " طبعة 1 صفحة 9 طبع دار الطليعة بيروت.

تلائمها، وبهذا الاعتبار، يصبح الشكل نفسه ثمرة من ثمار الرؤيا الحضارية الجديدة ولاشك في أن اكتشاف شكل جديد، يعد انتصارا فنيا كبيرا، لذلك كان لابد أن يسبق بجهود جماعية، وباجتراح محاولات مضنية مع أشكال عديدة، فقد أصبح الشاعر وبين يديه مجموعة من المضامين الجديدة يريد التعبير عنها، والمضامين مادة، والمادة خليط وفوضى، لكنها تتجه إلى الشكل لتنسق وتنتظم وتتحقق في صمت معروف، من أجل ذلك أخذ الشاعر يدأب ويجرب ويحاول ويضيف إلى نتائجه نتائج زملائه، حتى استقام له شكل جديد يقوم على أساس موسيقي هو التفعيلة الواحدة.

لن نحاول في دراستنا للشعر الحديث، أن نقيم وزنا لتلك الآراء، التي تزعم أن الشكل الحديث للشعر وليد خطأ عروضي، أو أن اكتشافه تم في يوم معين من عام معين، لأن موسيقى الشعر لا تمثل إلا جانبا واحدا من جوانب الشكل كما سنوضح ذلك، أثناء دراستنا للشكل في الشعر الحديث، ولأننا نميل إلى اعتبار حركة الشعر الحديث ظاهرة حضارية ناشئة عن رد الفعل الذي يحدث في المجتمعات غب النكبات الكبرى، كما يؤكد ذلك علماء الاجتماع، وعلماء النفس، وفلاسفة التاريخ، منذ وليم جيمس الذي يرى " أن المقدار الأكبر من الشر يفضي إلى مقدار أكبر من الخير " إلى أرنولد توينبي الذي يذهب إلى " إن الأوضاع السهلة ليست هي التي تسبب نمو الحضارة، وإنما تزدهر الحضارة، ويتجه الإنسان إلى الخلق والإبداع عندما يتعرض لأوضاع صعبة تتحداه إلى أبعد درجة ممكنة " ومرورا بجون ديوي الذي يعتقد " إن النكبات تأتي في طليعة القوى التي تضع حدا لتطور الثقافات والمجتمعات تطورا تلقائيا، وتفرض عليها أن تنتقل إلى صعيد الوعي لتحقق عن طريق الطفرة ما كان التطور التدريجي يحققه بشكل تلقائي بطيء " [1] .

إن الشكل الجديد ثمرة جهود متواصلة لجيل من الشعراء، هو الجيل الذي عانق النكبة بكل ظروفها وأبعادها السياسية والاجتماعية والنفسية، وهي جهود لم تتوقف بعد، لأن أثر النكبة على النفوس ما فتيء يزداد ويتنوع، ويتخذ صيغا مختلفة مع مرور الزمن، وتلاحق النكسات على أننا نملك، أن نقول، بأن شكل القصيدة الجديدة، بدا يكتمل، وأن الأسس التي يقوم عليها أخذت تستقر خاصة عند بعض الشعراء المحدثين

(1) انظر بشأن هذه الآراء ص : 27 - 29 - 33 من كتاب " الفعالية الثورية في النكبة " للدكتور نديم البيطار، نشر دار الطليعة ـ بيروت 1964 .

الكبار، كالسياب، والبياتي، وصلاح عبد الصبور، وخليل حاوي، وعلى كل حال، ففي وسعنا، أن نبحث في الناحية الشكلية، من الشعر الحديث، ولو لم تستقر بعد، لأن ذلك سيتيح لنا أن نستشرف آفاقه في المستقبل، وإلا فإن الشكل إذا استقر ارتبط بالماضي، وتجاوزته المضامين الجديدة، وأصبح من الواجب، تفجيره، أو تطويره أو استبداله بغيره.

إن ثمة حقيقة لا مجال لإنكارها، وهي أن المضامين الخصبة المتطورة هي وحدها القادرة على تحقيق قيمة الوسائل الفنية الجديدة، وعلى تبرير وجودها، وأحسب أن هذه الحقيقة لا تقلل من أهمية الشكل بمقدار ما تصنعه في مكانه من الأهمية، وتحدد فعاليته في عملية الإبداع الشعري، التي لايعتبر فيها الشكل قشرة خارجية بل يعتبر نسقا تبقى المادة الشعرية بدونه خليطا وفوضى.

إن إدراكنا لهذه الحقيقة، يفرض علينا أن نولي الشكل من الأهمية مثل ما نولي للمضمون، غير أننا ونحن ندرس الشعر الحديث من زاوية التطور، سنكون مجبرين على الوقوف أولا على التطورات التي طرأت على المضمون الشعري، لأن من شأن ذلك، أن يفسر ويبرر التطورات الأخرى التي أصابت الشكل.

ولقد قادتنا دراستنا للمضامين الشعرية الحديثة ، إلى تقسيمها إلى تجربتين اثنتين، هي تجربة الغربة والضياع، وتجربة الموت والبعث، وسنحاول في دراستنا لكل قسم، أن نرصد الروابط التي تشده إلى القسم الآخر، لكي يسهل علينا بعد ذلك أن نحكم العلاقة بين التطور الكلي للشكل والمضمون في الشعر الحديث، ولعل أقرب هذه التجارب إلى تصوير الدمار الذي عم الأشياء والأنفس عقب النكبة، هي تجربة الضياع والغربة، لذلك كان البدء بالبحث فيها مفيدا من هذه الناحية، ومن ناحية أخرى هي التمهيد لما سيعقب مرحلة الضياع من مراحل أخرى تتراوح بين البعث واليقظة، وبين الفشل والموت وهي المنحنيات التي اضطربت فيها تجربة الشعر الحديث وما تزال.

تجربة الضياع والغربة

إن الغربة والضياع والكآبة والتمزق، من المعاني المستفيضة في الشعر الحديث، وقد لفتت استفاضتها بعض الدارسين، فراحوا يبحثون عن أسباب هذه الظاهرة، بإرجاعها إلى عدة عوامل، أهمها :

1- التأثر بأعمال بعض الشعراء الغربيين ، من أمثال توماس اليوت ولا سيما في قصيدته الشهيرة الأرض الخراب [1] .

2- التأثر بأعمال بعض الروائيين والمسرحيين الوجوديين كالبير كامو، وجان بول سارتر، وبعض الناقدين مثل كولن ويلسن الذين ترجمت أعمالهم إلى اللغة العربية [2]، وأشاع انتشارها في أوساط الشباب موجهة من القلق، والسأم، والضجر، لم تكن تتناسب مع ما في نفوسهم من حسرة وشجن.

3- عامل المعرفة [3] ، والمعرفة ما نعلم هي زاد الشاعر الحديث وسلاحه، غير أنها كثيرا ما تتحول على لسانه، إلى أسئلة، ترهق الروح، وتمزق سكينة النفس، وتقود الذات إلى اتخاذ مواقف صارمة من نفسها ومن المجتمع ومن الكون.

ولا أحد ينكر اليوم إقبال الشاعر الحديث ، على الثقافة، ولا ينكر أن تصطدم الأفكار المثالية بصلابة الواقع، فتنقلب أسى وحسرة تجترحان النفس، كما لاينكر أثر تلك الأعمال الأدبية الغربية، التي تفيض حزنا يوشك أن ينقلب إلى يأس من واقع الحضارة الأوربية، لا أحد ينكر أثر ذلك كله، على الشاعر الحديث، غير أننا نرفض أن تكون تلك هي المصادر الوحيدة لنغمة الكآبة والضياع والتمزق التي استفاضت، في الشعر الحديث وأغلب الظن أن هذه النغمة تجد جذورها في تربة الواقع العربي الذي حولته النكبة إلى أنقاض وخرائب، كما يتضح من قولة أدونيس :

أبحث في مملكة الرقاد
عن وجهك المدفون، يا بلادي [4]

ومن قول صلاح عبد الصبور :

---

(1) انظر " عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث " لإحسان عباس، نشر دار بيروت 1955، ط 1 ولاسيما قوله من ص 50 : " أن نموذج الآفاق عند البياتي، ليس سوى رمز للإنسان الضائع الذي اضمحل وجوده في الحضارة الأوربية كما يتصوره اليوت " .

(2) انظر كتاب " الشعر العربي المعاصر " لعز الدين اسماعيل ، المنشور بدار الكتاب العربي للطباعة والنشر 1967 ولاسيما قوله ص : 356 " أن بعض محاور النغمة الحزينة هي في الحقيقة أثر لفنين أدبيين آخرين هما الفن الروائي والفن المسرحي ، بخاصة الروايات المسرحيات الوجودية التي ترجمت إلى العربية، ولدراسة كولن ويلسن عن " اللامنتمي "

(3) المصدر والصفحة .

(4) " المسرح والمرايا " لأدونيس، قصيدة الرأس والنهر ص : 122 منشورات دار الآداب بيروت 1958 .

ها أنت ترى الدنيا من قمة وجدك
لا تبصر إلاً الأنقاض السوداء [1]

فقد مالت النكبة بتجربة الشاعر الحديث، لترتاد آفاقا مظلمة وطرقا ملتوية، يسودها الدمار والعقم، على هذا النحو الذي يفصله لنا الشاعر عبد الوهاب البياتي : " وعندما غمر النور الواقع الإنساني أمام عيني مع بداية الخمسينات، كانت الصورة التي ارتمت أمامي، صورة واقع محطم ، يخيم فيه اليأس على كل شيء ، هكذا كانت أشعاري الأولى محاولة لتصوير هذا الدمار والعقم، الذي يسود الأشياء " [2] .

إن شهادة هؤلاء الشعراء، وهم جميعا من رواد الشعرالحديث، تؤكد أن النكبة كانت أهم عامل في الاتجاه بالتجربة الشعرية الحديثة، نحو آفاق الضياع والغربة، وسندرك ذلك إدراكا واضحا، عندما نجد الشعراء المحدثين، يجعلون من هذا المحور السلبي، وعن طريق المعاناة والكشف، معبرا للخلاص، وطريقا لتجاوز ما هو كائن إلى ما هو ممكن، أو لم ير الشاعر، عبد المعطي حجازي، أن نموذج الثائر، ونموذج الغريب : "ينبعان من مصدر واحد، هو التمرد الذي يظهر أحيانا عن طريق قطع الصلات بين النفس والواقع [3] ".

إن الشاعر الحديث لم يكن منحرفا، ولا مريضا، ولا مقلدا، حين قطع الصلة بينه وبين الواقع، وسار في الطريق الذي سميته مرة بالطريق المظلم، فقد كان همه أن يفجر الماء عن صميم اليباب، على حد قول أدونيس :

لو أنني أعرف كالشاعر أن أدجن الكآبه
سويت كل حجر سحابه
تمطر فوق الشام و الفرات [4]

وكان همه كذلك، أن يفصل تاريخ أمته جملة وتفصيلا، على حد قوله أيضا :

---

(1) ا" أحلام الفارس القديم " قصيدة " مذكرات الصوفي بشر الحافي " ص : 123 . الطبعة الأولى، سنة 1964.
(2) " تجربتي الشعرية " لعبد الوهاب البياتي، مجلة الآداب، مارس 1966 ص. 5 .
(3) " تجربتي الشعرية " أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة الآداب ، مارس 1966 ص 7 .
(4) " كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل " لأدونيس، قصيدة الصقر ص 36 نشر المكتبة المصرية 1965 .

" أيها المطر الذي يغسل الجيف، تدفّق أيضا واغسل تاريخ بلادي " فليس الأمر، أمر نغمة سوداء، استوردها الشعراء، بمقدار ما هو مأساة حقيقية، مصدرها واقع منحل، وتاريخ ملوث قدر على الشاعر الحديث أن يحمل لعنتها .

من هذه الزاوية سنحاول دراسة تجربة الغربة، أما هدفنا من ذلك فهو توكيد أصالة التجربة، والكشف عن جذورها في تربة الواقع، سنتعامل مع الشاعر بوصفه إنسانا غريبا عن كل ما حوله، غريبا في الكون الذي يشمله، وفي المدينة التي يضطرب فيها، وفي الحب الذي يملأ قلبه، وفي الكلمة التي كانت في البدء، ستتيح لنا النصوص الشعرية أن نتعامل مع الشاعر بوصفه غريبا وضائعا وممزقا، وستتيح لنا أن نتعامل معه بوصفه يائسا ضجرا مغلوبا على أمره، وستتيح لنا في آخر الأمر أن نميز بين الغربة المشدودة إلى الواقع، وبين السأم الذي يسقط على تجربة الشاعر العربي من تجارب الآخرين، الأمر الذي لم ينتبه إليه كثير ممن عنوا ببحث التجربة الغربية عند الشاعر الحديث.

إن ما يعنيه مصطلح الغربة عندنا، هو غربة الشاعر العربي في الواقع الحضاري بوصفه كلا، لكن ذلك لا يمنعنا من أن ننظر إلى ذلك الواقع من زواياه الجانبية، أن نقف عند ألوان من الغربة هي جزء من الواقع الكلي، غير أن لها نكهتها الخاصة، ووجهها الذي يميزها عن الألوان الأخرى، إن غربة الشاعر في الكون، هي غير غربته في المدينة، ولكنهما معا وجهان لعملة واحدة هي غربة الشاعر في واقع أمته الحضاري، والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الغربة في الحب أو في الكلمة، إن إدراكنا لهذه الحقيقة يفرض علينا أن نبدأ بالوقوف عند المحاور الجزئية من تجربة الغربة، قبل أن نفضي إلى الحديث عن الغربة في الواقع الحضاري .. أن ثمة أكثر من محور واحد يمكن الوقوف عنده في دراسة هذه التجربة، غير أننا سنقتصر على أربعة محاور، هي الغربة في الكون، والغربة في المدينة، والغربة في الحب، والغربة في الكلمة، دون أن يمنعنا ذلك، من التعرض لبعض المحاور الأخرى، كلما كان ذلك مفيدا ومجديا، في إدراك غربة الشاعر في واقعه الحضاري، إدراكا صحيحا.

الغربة في الكون :

سبق أن أشرنا إلى أن الإنسان العربي، طرد من أرضه ونفي من أمجاد تاريخه ،

وحاصرته المهانة والذل، حتى انحل ما بينه وبين الأشياء والقيم الماثلة حوله، ولم تبق سوى حقيقة واحدة تستقر في ذهنه، هي حقيقة الشك، وقلنا، أن هذه الحقيقة كادت أن تنال من علاقته بسربه. ولما كان الشاعر أكثر حساسية في هذه الموضوع من غيره من الناس، فقد جرب بالفعل " أن يحس بوحدته وتفرده في الكون، وقد رفعت عنه العناية، وتولى أمر نفسه بنفسه كأنه الريح المطلقة الخطى "[1] . إن مثل هذه التجربة قد تنتج عنها نشوة أو لذة عابرة، لكن هذه النشوة لاتكفي للاستمرار في ممارسة الوجود في كون لاترتبط ظواهره أسباب من عقل ولا من منطق، تلك هي الحقيقة التي تجلت للشاعر بوضوح، وتجلى إدراكه لها في ما رسم للكون من صور مثقلة بالظلمة والمرارة، والإحساس بالعبث، فهو مرة متاه يتغلغل الشاعر في أرضه كالمسمار بلا صوت ولا إرادة :

يكفيك أن تعيش في المتاه [2]
منهزما، أخرس، كالمسمار

وهو مرة أرض بلا خالق، يضرب الشاعر فيها بلا وجه ولا حقيقة :

محافر تركت وجهي على زجاج قنديلي
خريطتي أرض بلا خالق، والرفض إنجيلي [3]

وهو مرة فضاء بلا حدود، ولا دفء، ولا غطاء :

رجلاي في الفضاء، والفضاء هارب [4]
وليس لي جناح
الشمس لا تدفئني، ولا تغطي جسدي الرياح
حتى الزمان في هذا الكون لا طبيعة له، ولا قانون :

(1) صلاح عبد الصبور ، " تجربتي الشعرية " الآداب ع. مارس 1966، ص : 8 .
(2) من ديوان " أغاني مهيار الدمشقي " لأدونيس، نقلا عن مجاهد عبد المنعم مجاهد، عن دراسة عن الديوان نشرت في مجلة " الشعر المصرية "، عدد 5، السنة الأولى.
(3) نقلا عن أحمد خليل في دراسة عن " التحول في شعر أدونيس " مجلة الآداب ع. مارس 1966، ص 54 .
(4) قصيدة " الجذور " من " قصائد مختارة " ليوسف الخال .. مطبوعات دار مجلة شعر ص : 60 سنة الطبع غير مذكورة.

جيكور ماذا ، [1]
أنمشي نحن في الزمن ؟
أم أنه الماشي ؟
ونحن فيه وقوف
أين أوله
و أين آخره ،
هل مر أطوله
أم مر أقصره الممتد في الشجن

بل هو غير الزمن الذي اصطلح الناس على تقسيمه إلى ساعات ودقائق، وليل ونهار :

هل تدري في أي الأيام نعيش [2]
هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن
من أيام الأسبوع الخامس، في الشهر الثالث عشر

في هذا الكون الموبوء، لا يعرف الشاعر أين تنتهي ذاته، وأين يبدأ الكون، أين ينتهي الحب، وأين تبدأ الكراهية، الشيء الوحيد الذي يعرفه حق المعرفة ، هو رغبته في أن يتغير كل شيء، أن يأخذ الوجود صيغة جديدة : [3]

أحب حدودي، وأكره أني أحب حدودي
إلا صورة من جديد تصاغ لهذا الوجود ؟

غير أن مقام الشاعر، ومقام رغبته في هذا الكون، لم تكن تزيد من مقام النسمة وحبة الرمل وقطرة الماء، لاتقوم بذاتها إلا في ظل الوحدة والغربة، وانتظار

(1) بدر شاكر السياب من " قصائد " اختارها وقدم لها أدونيس 1964 .. قصيدة جيكور شابت ص : 107، الطبعة الأولى.
(2) " أحلام الفارس " قصيدة مذكرات بشر الحافي، نشر دار الآداب 1964 ص 125 الطبعة الأولى.
(3) نقلا عن علي سعد من دراسة له عن " كتاب التحولات والهجرة " لأدونيس المنشور بمجلة الآداب، ع 1 سنة 1967 .

المصير الفاجع، تحت سماء لا يضيؤها نجم، ولا يسكنها إله، فأين الخلاص وقد تخلت العناية عن الشاعر، الواقع هو ألأخلاص بغير الموت :

هجـــرتـــنـــــي [1]

نسيتـــنـــــي

حكمت بالموت علي قبل ألف عـام

وهـــا أنـــا أنــــام

منتظرا فجر خلاصـي ساعة الإعـدام

إن خلاص الشاعر بالموت خلاص صعب، ولكنه أهون من الوقوف "موقف القديس يوحنا، وقد افتزست عينيه رؤياه وهي تبصر الخطايا السبع تطبق على العالم " [2] .

الغربــة فــي المدينــة :

لاحظ روز ينتال أن " الشعر الحديث تسيطر عليه بصفة عامة، أحاسيس المدن الكبرى" [3] وهذا القول يصدق حتى على شعرنا العربي الحديث، فقد دارت كثير من قصائده حول موضوع المدينة ولعل السبب أن الشاعر العربي الذي يؤمن بأن هدف الشعر، هو تفسير العالم وتغييره، قد وجد في المدينة مجالا خصبا للعمل من أجل تحقيق هدفه، لاسيما إذا أدخلنا في الحساب " أن في المدينة يتمثل الوجه الحضاري للأمة، وبخاصة الوجه السياسي " [4] هذا فضلا عن أن المدينة العربية، قد فقدت كثيرا من مظاهر الأصالة، منذ غزتها المدنية الأوربية، فأصبحت بعماراتها، وطرقها، وبدخول الآليات إلى مصانعها، لباسا فضفاضا لا يناسب واقع الأمة المهزوم، من هنا كان إحساس الشاعر بالغربة، هو أول حقيقة تواجهنا في علاقته بالمدينة ومن فيها من

(1) " سفر الفقر والثورة " نشر دار الآداب سنة 1965 ، ط الأولى من قصيدة عذاب الحلاج ص. 24 - 43 .

(2) بدر شاكر السياب، مجلة شعر ع. 3 بيروت 1957 ، ص : 111 .

(3) " شعراء المدرسة الحديثة " ترجمة جميل الحسني، نشر المكتبة الأهلية / بيروت، ص : 166، الطبعة الأولى.

(4) " الشعر العربي المعاصر " فصل الشاعر والمدينة، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر الطبعة الأولى، ص : 328 .

أناس وقيم وأشياء ، وقد سلك للتعبير عن هذا الإحساس سبلا مختلفة ، منها :

أ ـ تصويره للمدينة في ثوبها المادي، وحقيقتها المفرغة من كل محتوى إنساني، فهي عنده فوارة قيظ لايغسلها النسيم، ولا ترطبها أفياء الشجر :

رسوت في مدينة من الزجاج والحجر
الصيف فيها خالد ما بعده، فصول
بحثت فيها عن حديقة فلم أقف لها على أثر [1]

وهي مدينة بلا قلب ولا حب، تثقلها أقدام الزمن ، وأنوار الإعلانات :

لكن يا حبي، لو أن مدينتهم عشقت [2]
لو نسيت أن الزمن يمر
وانطفا نيون الإعلانات
وأضاء القلب
ما فكر إنسان في أن يقتل زمنه

وهي لا تقسوا على الأحياء فقط، بل تمد يدها إلى الأموات أيضا، ذلك أن قسما من عماراتها وشوارعها يقوم فوق جبانات الموتى :

مدينتنا منازلها رحى ودروبها نار [3]
لها من لحمنا المعروك خبز فهو يكفيها
إلام تمد للأموات أيديها وتختار
تلوك ضلوعها، وتقيئها للريح تُسفيها

(1) " رسالة من مدينة مجهولة " ، ديوان مدينة بلا قلب الطبعة الثانية، نشر دار الكاتب العربي 1968، ص : 209 .

(2) قصيدة " حين فقدتك " من ديوان " قلبي وغازلة الثوب الأزرق " نشر المكتبة المصرية 1965، الطبعة الأولى، ص : 15 .

(3) قصيدة " أم البروم " لبدر شاكر السياب من ديوان " المعبد الغريق " نشر دار العلم للملايين الطبعة الأولى سنة 1964، ص : 26 .

ب ـ الناس في المدينة :

والناس داخل هذه المدينة صامتون، يثقلهم الإحساس بالزمن :

وأهلها تحت الغبار واللهيب صامتون [1]

لوحدثوك يسألون كم تكون ساعتك

وهم مشغولون بأنفسهم، يكاد الواحد منهم، لايلتفت

إلى الآخر، وإذا واجهه، عجز حتى عن إلقاء التحية :

هذا الكئيب، [2]

لعله مثلي غريب

أليت يعرف الكلام ؟

يقول لي حتى سلام

وتبلغ قسوة الناس في المدينة حدا، يتعذر معه على الناس، أن يخصوك بنظرة إشفاق، أو بإلقاء طرف من رداء ، لو أنك سرت بينهم عاريا :

رأيت نفسي أعبر الشارع عاري الجسد [3]

أغض طرفي خجلا من عورتـــي

ثم أمده لأستجدى التفاتا عابـــرا

نظـرة اشفــاق علي مـــن أحـــد

فـــلـــم أجـــد

بل لعلهم أن يتجاهلوك لو مت بينهم في الزحام :

(1) قصيدة " رسالة من مدينة مجهولة " أحمد حجازي ديوان " مدينة بلا قلب " ط 2 - 1968، دار الكاتب المصري، ص : 209 .

(2) قصيدة "الطريق إلى سيدة" أحمد حجازي، ديوان " مدينة بلا قلب " الطبعة الثانية 1968، دار الكاتب المصري، ص : 109 .

(3) قصيدة " لا أحد " أحمد حجازي، ديوان " لم يبق إلا الاعتراف " لأحمد عبد المعطي حجازي منشورات دار الآداب، الطبعة الأولى ـ 1965، ص : 133 .

في زحمة المدينة المنهمرة [1]

أموت لايعرفني أحد

أموت لا يبكي أحد

يبقى بعد هذه القوة كلها، أن يجد المرء مهربا يلجأ إليه، فقد اعتدنا من الشعراء الرومانسيين، أن يهربوا من المدن إلى القرى، أو إلى الغاب، غير أن هذه التجربة تفشل هنا فشلا دريعا، ويظل وجه المدينة المرعب، يحاصر الشاعر كما حصل للسياب حين فكر في اللجوء إلى قريته جيكور :

وجيكور من غلق الدور فيها، وجاء ابنها يطرق الباب دونه [2]

ومن حول الدرب عنها، فيمن حيث دار اشرأبت إليه المدينه

كما حصل الأمر نفسه لصلاح عبد الصبور، الذي حاول أن يجد الخلاص في الصوت :

لومت، عشت ما أشاء في المدينة المنيره [3]

مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء

والشمس لا تفارق الظهيره

غير أن " لو " كما نعلم حرف امتناع لا متناع، وليس وراء الاعتماد عليها من كسب إلا أن يكون وهما، وذلك ما انتهى إليه الشاعر نفسه، حين عاد فقال :

أواه يا مدينتي المنيره [4]

هل أنت وهم واهم، تقطعت به السبل

أم أنت حق ؟

أم أنت حق ؟

---

(1) قصيدة " أغنية الشتاء " ديوان أحلام الفارس القديم، صلاح عبد الصبور، نشر دار الآداب، الطبعة الأولى سنة 1964، ص : 13 .

(2) قصيدة " جيكور والمدينة " ديوان قصائد جمعها وقدم لها أدونيس الطبعة الأولى سنة 1967، ص : 71 بدر شاكر السياب.

(3) قصيدة " الخروج " ديوان أحلام الفارس القديم، ص : 47.

(4) المصدر والصفحة السابقان.

الغربة في الحب :

وكما فشل الشاعر الحديث، في التلاؤم مع جو المدينة الحديثة، ومع من فيها، وحمل غربته ليواجه الموت، فقد فشل في تحقيق سكينة نفسه عن طريق علاقة الحب، ذلك أن هموم الشاعر الحديث أكثر من أن تحصى، وتركيبه النفسي أصبح من التعقيد بحيث لاتجدي معه، جرعة الحب بمفهومه الروحي، وبمفهومه الجسدي، فعلى مستوى الجسد، فشل الشاعر في أن يصل إلى كنه المرأة، وأن يحقق ذاته بهذا الوصول، فحتى حين يتوحدان في جسد على سرير، يبقى لكل واحد سجنه الخاص وجحيمه الخاص، ويتحول الحب إلى عداوة قاتلة، على نحو ما نقرأ لخليل حاوي :

وكيف أصبحنا عدويين، [1]

وجسم واحد يضمنا، نفاق،

كل يعاني سجنه جحيمه، في لحظة العناق

وربما امتد الاتصال الجسدي، عقدا من الزمن، دون أن يفلح الشاعر في هدم السور القائم بينه وبين ضجيعته :

عشر سنين سرتها إليك، يا ضجيعة تنام [2]

معي، وراء سورها

وما انتهى السفار

فالمرأة بجسدها، وأنوثتها، ورقتها وجمالها، لم تعد تستطيع أن تخلص الشاعر من همه القاتل، فهي على قربها، أشبه بالمدينة النائية المقفلة الأبواب، وعشرتها تفرض على الشاعر شقاءين، شقاء السفر الدائم إليها، وشقاء الانتظار خلف السور بعد الوصول :

---

(1) قصيدة الجروح السود، من ديوان "نهر الرماد" ص : 60 من الطبعة الأولى، دار الطليعة، بيروت 1962 .

(2) قصيدة "مدينة السراب" من ديوان المعبد الغريق، ص : 73 - 74 الطبعة الأولى / دار العلم للملايين.

عبرت أوربا إلى آسيـــه [1]

وما انطوى النهار

وأنت يا ضجيعتي مدينة نائية

مسدودة أبوابها، وخلفها وقفت في انتظار

وكل جسر يمده الشاعر إلى المرأة، لينال منها شيئا آخر لميز جسدها، لا يمكن إلا أن يستحيل سورا :

ترامت السنون بيننا، دما ونارا [2]

أمدها جسور فتستحيل سور

وحتى على مستوى الروح، لم يعد الحب يعني شيئا، لأن الأيام التي حولت الواقع العربي إلى خراب، قد أتت على هذه العاطفة النبيلة فخربتها، وسلبت قلب الشاعر نوعية الحب :

أقسى ما مر بهذا القلب [3]

أن الأيام المجهمة

جعلته يا سيدتي، قلبا جهما

سلبته موهبة الحب

وأنا لا أعرف كيف أحبك، وبأضلاعي هذا القلب

إن وعي الشاعر العربـي، بتناقضات واقعه، علمه أن الحب ليس إلا جرعة وقتية، وأنها ليست بلسما شافيا يمكن الركون إليه في اطمئنان، فإذا قرأنا لعبد المعطي حجازي : " إن وقت الحب فات " [4] أو قوله " إن الحب مات " [5] وقرأنا قول السياب :

---

(1) قصيدة " مدينة السراب " من ديوان : المعبد الغريق ص 73 - 74 ط. الأولى دار العلم للملايين.

(2) المرجع نفسه، صفحة 72 .

(3) قصيدة " رسالة إلى سيدة طيبة " من ديوان أحلام الفارس القديم نشر دار الآداب 1964 ص. 55 .

(4) و (5) قصيدة " نهاية " من ديوان " لم يبق إلا الاعتراف " دار الآداب ط. 1 - ص 75 - 76 .

" اقتليني كي أحبك " [1] فينبغي ألا نرجع ذلك إلى ما تعلمناه، في قاموس شعر الحب من هجر وصدود، وحرمان، بل ينبغي أن نعيده إلى صلته الصحيحة وهي، وعي الشاعر الحديث بتناقضات واقعه، ذلك الوعي الذي شخصه صلاح عبد الصبور حين أعلن : " الحب بالفطانة اختنق " وحين حمل تبعة فشله في الحب للحقبة الزمنية التي عاش فيها، وهي حقبة الهزيمة والفشل، وتفتيت الأرضية الهشة تحت أقدام العابرين :

إذا افترقنا يـا رفيقـتــي [2]
فلنلـــق كـــل اللـــوم
علـــى زمـــانـــنـــا
ولننفض الأيدي من التذكار والندم

الغربة في الكلمـة :

ما أراده الشاعر الحديث هو أن تصبح كلمته سيفا، يشهره في وجه الظلم ،

ـ بكلمة واحدة، لقد أراد الشاعر أن تصبح كلمته قوة وحركة وفعلا، لكن الأيام الجهمة، لم تلبث أن حولت الكلمة على لسانه إلى حجر :

لغتي تنوء كأن فوق حروفها حجرا وطين [3]
فبـأي جائحة أطوف، بأي مـوج أستعين

لقد اكتشف الشاعر أن جهاده بالكلمة لن يتجاوز تصوير الواقع البشع، الذي خلفته الهزيمة، وحكمت على الشاعر بمعاناته والاكتواء بناره :

فإذا ركبت كلا ما فوق كلام [4]
من بينهما استولدت كلام
لرأيت الدنيا، مولودا بشعا

---

(1) قصيدة " احتراق " من ديوان مجموعة " قصائد " نشر دار الآداب ص 86 .

(2) قصيدة " الحب في هذا الزمان " مجموعة " أعلام الفارس القديم " ص 50 .

(3) قصيدة " السماء الثامنة " من ديوان " المسرح والمرايا " لأدونيس، نشر دار الآداب ، ص 177 .

(4) قصيدة " مذكرات بشر الحافي " من ديوان " أحلام الفارس القديم " نشر دار الآداب 1964 الطبعة الأولى، ص : 118 - 121 .

وتمنيت الموت

أرجوك الصمت، الصمت

ويجرب الشاعر الصمت، فيكتشف أنه عذاب وسكون وموت ، فيطمئن إلى أن الكلمة بكل نتائجها هي قدرة " الشعر كان قدري يا قاتلي الأجير " (1) وأن الكلمة نور، والصمت عذاب وظلمة :

حرمتني مـن نعمــة الضيـــاء (2)

علمتني ثقل غياب الكلمـات

وعــذاب الصمت والبكــاء

هكذا أصبح عذابه الحق، هو غيبة الكلمة، واستعصاؤها وتأبيها :

وأن هذا الشعر حين هزني، أسقطني (3)

وحينمـا دعـوتــه لــم يستجـــب

عرفت أننـــي ضيعــت ما أضعــت

لكن هذه الكلمة المستابية المستعصية، لا تخرج من محبرة الصمت إلا في ثوب أسود :

صارت أنعام الشاعر خرســاء (4)

فإذا نطفت، صارت سوداويـة

إن الواقع الأسود لا يفجر سوى الكلمات، التي لاتملك ميزة الحركة والفعل :

اللفـــظ حجـــر (5)

اللفـــظ منيـــة

---

(1) من قصيدة " فارس النحاس " ديوان " سفر الفقر والثورة " دار الآداب 65 ط 1 ص 44 .

(2) المرجع نفسه والصفحة.

(3) من قصيدة " أغنية للشتاء " ديوان " أحلام الفارس القديم " ، ص 14 .

(4) من قصيدة " رسالة إلى سيدة طيبة " ديوان " أحلام الفارس القديم " ص : 54 .

(5) قصيدة " المغني والأمير " من ديوان " سفر الفقر والثورة " ص 37 .

أو الكلمات التي تقف في حلق قائلها ، لا لتمنحه نعمة الموت، بل لتلقي به حجرا في بلاط الأمير :

أصبحت في بلاطه حجر [1]

ليلا بـــــلا سحـــــر

قيثارة مكسورة الوتر

هكذا تأخذ غربة الشاعر في الكلمة ، أبعادا مختلفة، فهو غريب بمرارة الواقع، حين يمثلك حرية التعبير، وغريب حين يفقدها، غريب حين تعفه العبارة، وغريب حين تنفر منه وتجفوه، ولا ريب في أن هذه الأبعاد قد أعطت غربة الشاعر ميزة خاصة حين جسدتها خارج ارتباطاته الفردية (الحب) والاجتماعية (المدينة) والكونية (الكون)، ولكنها لم تفعل ذلك إلا لتوثق الصلة بهذه الارتباطات مجتمعه، أو ليست الكلمة في مفهوم الشاعر الحديث موقفا ؟ وما دام الأمر كذلك، فهل يكون في وسعنا أن نتصور موقفا ما، خارج الإنسان والمجتمع والكون، فالغربة في الكلمة، أو في المدينة، أو في الحب، ليست سوى وجه واحد، من عدة أوجه، يمكن تصورها لغربة الشاعر العربي في واقع ما بعد النكبة، أما الوقوف عند كل وجه بمفرده، فليس يعني سوى الإشارة إلى خصوبة هذا القسم المخصص للغربة، من تجربة الشاعر الحديث، وإلا فإن هذه الأوجه المتعددة للغربة تلتقي كلها في عدة محاور من ذلك محور الموت،فلو رجعنا إلى النماذج الشعرية السابقة لوجدنا الشاعر في الكون يقرر " حكمت بالموت علي قبل ألف عام" وفي المدينة يصرخ " لها من لحمنا المعروك خبز فهو يكفيها " وفي الكلمة يعلن " اللفظ منية، وفي الحب يردد : (ضممت منها جثة بيضاء، تكفنت من داخل، وقبرها في جوفها تناءى) " ومن هذه المحاور أيضا صورة اليبوسة والتحجر " فاللفظ حجر " والشاعر في بلاط الأمير حجر " ومدينة الشاعر " من الزجاج والحجر، ومنها أيضا صور انحباس الأصوات، وسيادة الصمت، " فالمدينة صوت مبحوح " والناس في المدينة " صامتون تحت اللهيب والغبار " وألفاظ الشاعر "صارت خرساء" والشاعر في الكون "أخرس كالمسمار" ومن ذلك أيضا ربط التجربة بالزمن على اختلاف في الهدف واستعمال الصور الزمنية، فمصية الشاعر في المدينة تكمن في " توقف الزمن عند منتصف الليل " أما في الحب، فتأتي من " امتداده عشر سنوات دون أن يتحقق الوصال".

---

(1) من ديوان " سفر الفقر والثورة " قصيدة (عذاب الحلاج) ص : 18 .

أما في الكون فتتخطى الصورة المقاييس الزمنية المعروفة لتدع الشاعر يعيش في " اليوم الثامن من أيام الأسبوع الخامس في الشهر الثالث عشر ".

هذا الالتقاء في الصور والأفكار، والانفعالات، ينبغي ألا يفسر بضيق أفق الشاعر الحديث، أو ضعف خياله، بل الأولى والأقرب إلى الصواب، أن يعزى ذلك كله، إلى وحدة التجربة في نفس الشاعر، تلك الوحدة التي سوغت له أن يمزج، في بعض الأحيان، بين لونين من ألوان الغربة في القصيدة الواحدة، على نحو ما فعل إبراهيم أبو سنة حين مزج بين الغربة في الحب والغربة في المدينة في قصيدة له بعنوان " في الطريق" (1) وعلى نحو ما نجد عند صلاح عبد الصبور، الذي يمزج بين الغربة في المدينة، والغربة في الكلمة في قصيدة "أغنية للشتاء" (2) . وقد يمضي بعض الشعراء بعيدا، فيمزج في قصيدة واحدة بين ألوان مختلفة تتعدى ماسبقت الإشارة إليه من ألوان الغربة، كما هو الشأن في قصيدة " فارس النحاس " (3)، لعبد الوهاب البياتي، التي نرى من المناسب أن نقف عندها قليلا، لنتبين كيف يمكن أن تمتزج جملة من ألوان الغربة، لتؤلف غربة الشاعر في واقعه، وهذا نص القصيدة :

لمن تغني هذه الجنادب ؟
لمن تضيء هذه الكواكب ؟
لمن تدق هذه الأجراس ؟
وأين يمضي الناس ؟
هذا بلا أمس، وهذا غده قيثارة خرساء
داعبها فانقطعت أوتارها ولاذ بالصهباء
وذا بلا وجه بلا مدينة بلا قناع
أشعل في الهشيم نارا، وانتهى الصراع
وذا بلا شـــــراع

(1) ص 33 من ديوان " قلبي وغازلة الثوب الأزرق " نشر المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت 1965.
(2) ص 13 من ديوان " أحلام الفارس "
(3) ص 42 من ديوان " سفر الفقر والثورة " .

أبحـــر حـــولي بيته وعـــاد
حيـاتـــه رمـــــاد
وليلـــه سهـــــاد
يا موت يا نعـاس !
لوركا ونور العالم الأبيض في الأكفان
وفارس المدينـــه
تجلده الريـــاح
تنوشه الرمـــاح
سيصبح الصمت رهيبا عندما أكسر عند قدميك
ـ ابتي ـ الإنـــاء
مت وما تزال حيا أنت، والريح التي تبكي
تهز البيـت فـي المسـاء
حرمتني من نعمة الضياء
علمتني ثقل غياب الكلمات وعذاب الصمت والبكاء
الشارع المقيـت غطى وجهه الصقيع
والباب أغلقت إلى الأبد
ثلاثة منها أطـــل فـــي غـــد عليـــك
مقبــلا يـــديـــك
لزوم بيتي، وعماي، واشتعال الروح في الجسد

تقع القصيدة في ثلاثة أقسام، في القسم الأول، وهو ثلاثة أبيات، يدين الشاعر العالم، ويرفضه بما فيه من جمال صاف (الكواكب المنيرة) وجمال صائت، (غناء الجنادب، ودق الأجراس)، وفي القسم الثاني، وهو يشغل الأبيات الثمانية التالية، يورد سبب رفضه ، بعرض جملة من أوجه الغربة، التي يعاني منها الناس في هذا الواقع البشع، الذي قدر عليه وعليهم أن يعيشوه ويمكن ترتيب أوجه الغربة في هذا القسم كمايلي :

1- الغربـة في المكــان :

وقد جسدها الشاعر في هذا التساؤل، (وأين يمضي الناس) لأن الهجرة لاتنفي مرارة الواقع، والنتيجة هي أن المرء، سيحمل غربته معه، مهما حاول التخلص منها، بالضرب في الأرض الواسعة.

2- الغربــة في الزمــان :

وقد عبر عنها بقوله : (هذا بلا أمس، وهذا غده، قيثارة خرساء) وهذا النوع من الغربة قسمان : غربة عن الماضي (هذا بلا أمس) وغربة من المستقبل (وهذا غده قيثارة خرساء) .

3- الغربــة في المدينــة :

وتؤخذ عن قوله : (وذا بلا وجه بلا مدينة) وقد سبق أن أوجزنا القول في هذا اللون من ألوان الغربة.

4- الغربــة في العجــز :

ويجسـدها قوله، (وذا بلا شراع) والشراع هنا رمز للوسيلة التي يملك بها المرء القدرة على خوض غمار الحياة.

لقد كان في وسع الشاعر أن يكتفي بهذا القدر من ألوان الغربة، ليبرر إدانته لواقع الحياة العربية، ورفضه له لاسيما بعد أن قرر " إن الحياة أصبحت رمادا " لكنه آثر أن يضيف إلى ذلك كله أوجها أخرى من أوجه الغربة، هي تلك الأوجه الخاصة بالشعراء المناضلين، الشعراء الذين يَعُون مسؤوليتهم، ويدركون واجبهم في تغيير هذا الواقع. هذه الأوجه من الغربة الخاصة هي موضوع القسم الأخير من القصيدة وإليك تفصيل الفصول فيها واحدة واحدة :

5- الغربــة في الحيــاة :

وتتمثل في عجز الشاعر عن نيل شرف الاستشهاد، الذي استطاع الشاعر الإسباني " كارسيا لوركا " الحصول عليه، فكان شاعرا وبطلا في آن، في حين أصبح شاعرنا فارسا، ولكن من نحاس، أقصى أمانيه، أن يدركه الموت، أو أن يداعب جفنيه النعاس.

6- الغربــة في المــوت :

كان عذاب الشاعر مع لوركا، عذابا في الحياة، لعجزه عن نيل شرف الشهادة، أما مع أبي العلاء ، فإن عذابه في إحساسه بالعقم في الموت، (مت وما تزال حيا أنت) فأبو العلاء حي، بإدانته عصره، وبإيثاره معاقرة الكلمة الشريفة، على الخوض في تزكية الحكام الفاسدين، وهو بذلك قد نال شرف الخلود، والخلود حياة، أما شاعرنا فميت، بعجزه عن كشف تناقضات واقعه، وعن الارتفاع بالكلمة إلى المكانة التي وصلت إليها على يدي لوركا، وأبي العلاء، هكذا تحققت للشاعر غربة أخرى، ولكن غربته هذه المرة كانت في الموت.

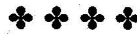
7- الغربــة في الصمت :

وأخيرا، يصبح من واجب الشاعر، أن يواجه قدره، ولا ريب في أن قدره هو الكلمة، هو الشعر، فيه وحده يملك أن ينال شرف الاستشهاد مع لوركا، وبه وحده يملك أن يدين عصره، كما فعل من قبله أبو العلاء ، لكن، أين، هي الكلمة السيف ؟ لقد فاز بها لوركا، وأين هي الكلمة الشريفة لقد نالها أبو العلاء، ولم يبق للشاعر، في واقعه المر، سوى الصمت وعذابه، (علمتني ثقل غياب الكلمات، وعذاب الصمت والبكاء) هكذا أدرك الشاعر أن التخبط في الواقع المر لا يقود إلا إلى الغربة. وأن الصواب ربما كان في الاقتداء بأبي العلاء، بلزوم البيت، والعمي، ومراقبته الروح وهي تشتعل في الجسد، عسى أن يتمكن يوما من أن يقبس من تلك النار شرارة يغسل بها الصقيع الذي (غطى وجه الشارع الميت) ويفتح بها الباب التي (غلقت إلى الأبد).

إن المزج بين هذه الألوان المختلفة من الغربة، يكشف عن التمزق النفسي، والتمزق الروحي للإنسان العربي، كما يكشف عن تخبطه في تلمس سبيل الخلاص، وكما تعددت ألوان الغربة فاغتنت بتعددها تجربة الشاعر، تعددت كذلك الرموز المستعملة للتعبير عنها، فقد رمز الشاعر، بالكلمة المفردة : (الشراع = وسيلة خوض غمار الحياة) ورمز بالعبارة : (أبحر حول بيته وعاد = الخيبة) كما استعمل بعض النماذج الرمزية كنموذج كارسيا لوركا وأبي العلاء المعري، واستطاعت هذه الرموز أن ترفد التجربة بمزيد من الخصوبة والغنى، وأن تؤكد في آخر الأمر غربة الشاعر في واقعه الحضاري، غير أن وظيفة الرمز في تجربة الغربة لا تكون وظيفة جزئية بصفة دائمة، فقد يؤثر بعض الشعراء أن يعبروا من الغربة في الواقع بوصفه كلا، باستعمال رمز عام، ولأهمية هذا الرمز العام في التعبير عن معاني الدمار والخراب والموت التي تسود

الواقع ، ولأهميته في الكشف عن الحيرة الممنعة التي يعاني منها الشاعر عندما يقف وجها لوجه مع واقع مر قاس، لا يملك أن يرفضه، ولا يملك أن يقبله، من أجل ذلك كله، نرى من المناسب أن نسوق مثالا للغربة في إطار ما أسميناه بالرمز العام، لأن من شأن عملنا هذا، إذا قورن بالاستنتاجات التي انتهينا إليها من دراسة " فارس النحاس "، أن يكشف عن خصية تجربة الغربة وعمقها وأصالتها سواء حين ننظر إليها من عدة زوايا، كما فعل عبد الوهاب البياتي أو حين نواجهها مواجهة كلية شمولية كما فعل يوسف الخال في المثال الذي اخترناه وهو قصيدة الدارة " الدارة السوداء " ، وهذا نصها :

دارتي السوداء ملأى بعظام
عافها نور النهار
من يواريها الترابا
علَّها تُبعث يوما
تدفع الصخرة عنها
آه كانت كائنا يملأ جفنيه الظلام
أبكما كالحدث المغلق، مشلولا، كسيحا
راح يستعطي على عرض الطريق
آه كانت كائنا لا كون فيه
عدما يرقص في جفن الغريق
ليته ما كان يوما !
ليته ما كان يوما هكذا !
ليته ما كان بل ظل بأحضان الرمال

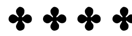


يا صديقي أنا لا أندب حالي
أنا لا أعرف حالي
العصافير بنت أعشاشها،
حيثما ألقَت بها ريح الشمال

وأنا في هذه الدارة وحدي
جاثما كالهم كاللعنة كالخوف على صدر الجبان
جاثما كالموت في البرهة في كل مكان
جاثما بين العظام.
ليت من يجرؤ، من يقوى على طمر العظام
قبضتي كلت وأظفاري براها الزحف من دار لدار
منذ ما سمَّرْتُ في الخوف مصيري
منذ ما أطفات الريح على الشط مناري



أتراني أهجر الدار وأمضي
" يدفن الأموات موتاهم " وأمضي
أين أمضي ؟ أ إلى المأتم في الغابة، والميت إلـه ؟
أ إلى العرس، وما في العرس خمر ومسيح ؟
أم تراني ألزم الصمت، وأبقي
مثل آبائي أبقي
جاثما بين عظام، عافها نور النهار
ملها عتم الليالي
والعصافير بنت أعشاشها،
حيثُما حطت بها ريح الشمال



آه : لا أدري ولكني أصلي

يرمز الشاعر بالدارة السوداء، إلى الواقع العربي، الذي أصبح واقعا خربا يسوده الدمار والموت، ولكي يجسد الشاعر هذا المعنى، ويمنحه بعده الإنساني : جعل القصيدة فقرات ثلاثا في الفقرة الأولى نقف على الدارة وهي عظام نخرة (يعافها النور) إنها (كائن يملأ عينيه الظلام) كائن أبكم، أشبه ما يكون "بالجدث المغلق"، أما موقف الشاعر منها فيتخلص في أمنيتين، إحداهما أن توارى التراب (علها تبعث يوما)

والأخرى أن تزول من الوجود، بل ألا تكون قد وجدت قط.

وفي المقطع الثاني يتجلى عجز الشاعر عن تحقيق أي من الأمنيتين، بواسطة الحرف الذي يعتبر سلاحه الوحيد، فهو لايستطيع أن يطمر العظام علها تبعث من جديد، ولا يملك أن يعيدها كأنها لم تكن، بل أنه عاجز عن أن يفعل ما تفعله الطير التي (تبني أعشاشها حيث ما حلت بها ريح الشمال) وهو في عجزه لا يعاني الهمّ فقط، بل يتحول إلى كتلة من الهم، واللعنة، والخوف، والعجز في هذه الفقرة، يقف الشاعر وحيدا، أعزل وقد تخلى عنه كل شيء، حتى الريح التي ساعدت العصافير على بناء أعشاشها، قد تنكرت له (أطفأت على الشط مناره).

وإذا كان هذا هو شأن الواقع العربي، وشأن الشاعر العربي، فهل يبقى ثمة من خلاص ؟ ذلك هو موضوع الفقرة الأخيرة من القصيدة في هذه الفقرة يتجلى إيمان الشاعر بحقيقة الموت، التي تجاوزت الأشياء إلى الناس أنفسهم (يدفن الأموات موتاهم) وواضح من هذه العبارة الإنجيلية، أن المقصود بلفظ الأموات، هم الأحياء الذين لا نفع فيهم، وهم الآباء الذين رفض الشاعر أن يبقى حاملا مثلهم، ويبلغ إحساس الشاعر بفظاعة الموت أوجه، حين يقرر أن الله نفسه قد مات، في الغابات التي اعتاد الشعراء أن يلجأوا إليها، ومات المسيح، واختفت خمرته المباركة. في هذا الطقس المثقل بالموت، يعجز الشاعر عن أن يكسر قلمه، ويخنق كلمته، وأن ينفي عن نفسه صيغة المثقف الشاعر : كما يعجز عن أن يبقى في هذه الأرض الخراب كما بقي آباؤه عظاما نخرة يعافها النور، وتعافها الظلمة. فما الحل مرة أخرى ؟ الشاعر لا يدري، وفي انتظار أن يهتدي إلى الحل، يلجأ إلى الصلاة.

إن غربة الشاعر في واقعه واضحة في القصيدة، وواضح أن هذا الواقع هو واقع الأمة العربية، بعد الهزيمة، هو واقع التخلف والمهانة والذل وفقدان الأمل في الخلاص، والشاعر بوصفه مثقفا لا يكتفي بكشف الواقع وتعريته فحسب، بل يكشف من خلال معاناته له، وعذابه به، إنه لا يخفي مسؤوليته، وأهمية الدور الذي يمكن أن يضطلع به، ولكنه صريح وصادق، إنه لا يتطاول، ولا يخدع، ولا يكذب، بل يعلن عن الحقيقة مهما كانت مرة، فالأمة العربية تعيش بعقلية الآباء، إنها تعيش على التواكل والخرافات في عصر أصبح العلم وسيلته، وقانونه، وسلطانه، والشاعر يرفض الهروب، والتواكل، رفضه للذل والمهانة، وهو يعرف أن أمته ميتة، ولكنه يعرف أن الله لن يبعثها، لأن إرادة الله من إرادة الناس، وإرادة الأمة العربية إرادة خاملة ميتة، وهو يعرف كذلك أنه وحيد، لأن المثقفين المخلصين في العالم العربي قلة، وعاجز، لأن مجهود الفرد

الواحد لا يغير واقع أمة تؤثر أن تعيش كما عاش آباؤها، غير ملتفتة إلى الحياة التي تتبدل من حولها، إلى الأخطار التي تزحف نحوها زحفا حثيثا، إنه يعرف ذلك كله، لكن هذه المعرفة لا تنفعه كثيرا، لأن هدفه كبير جدا، ونبيل جدا، إن هدفه هو بعث هذه الأمة، فأين هي الوسيلة الكفيلة، بتحقيق هذا الهدف، ذلك ما يجهله، ويعلن عن جهله به في حسرة قاتلة حين يقرر في ختام القصيدة :

آه ، لا أدري ، ولكنــي أصلــي

هل نفهم من صلاة الشاعر أنه سلم أخيرا بجدوى الحل الميتافيزيقي ؟ الواقع أن الإيقاع الشعوري والفكري للقصيدة يتنافى مع هذا التفسير، لاسيما بعد أن أعلن الشاعر أن الله قد مات، وأن المسيح المخلص وخمرته المباركة، لاوجود لهما على هذه الأرض، فأي معنى يمكن أن تحصله هذه الصلاة ؟ هل هي رجاء عاجز في أن يحيا كل شيء، أن يحيا الله نفسه، وأن يعود المسيح وخمرته المباركة، وأن يغسل المطر هذه الأرض الخراب ؟ أم هي إعلان ولاء لأية قوة يمكن أن تنسف هذا الواقع، وتبني على أنقاضه واقعا جديدا ؟ أم هي ضرب من أعمال العبث يمارسها المغلوبون على أمرهم، في انتظار الذي يأتي ولا يأتي، أم هي غشاوة الدمع تطمس بها ظلمة الواقع حدة الرؤيا وصدق النبوءة الشعرية ؟ أن في وسع هذه الاقتراحات أن تؤلف عناصر التفسير المقبول لمعنى الصلاة في ختام القصيدة، ولكنها مع ذلك لا تنفي موقف الشاعر من واقعه، وهو موقف لا تفسير له إلا بالرفض، لكنه رفض مهزوم لايملك من القوة إلا ما تملكه الكلمة حين تعجز من أن تصبح حركة وقوة وفعلا.

هكذا تبلورت الأبعاد المختلفة، لتجربة الغربة، لدى الشاعر الحديث، في مدلول واحد، هو الغربة في الواقع الحضاري، فسواء أمسك الشاعر بجانب أو أكثر من جوانب التجربة، أو عاناها بوصفها كلا، فإن هدفه الأساسي هو البحث عن الخلاص الكلي، الذي سيأخذ في بعض أشعارهم، شكل معاناة عنيفة، لا للعذاب والألم وحدهما، ولكن للموت نفسه من أجل الحياة، وذلك هوالمبرر الوحيد لاندفاع الشاعر في دروب الظلمة، غريبا، ضائعا، أن عذره، هو أن كل ظلمة وراءها إشراق، الموت نفسه لايمكن أن يبقى صوته إلى الأبد، إنه وسيلتنا الوحيدة إلى الحياة، حين لاتبقى أية وسيلة أخرى، إن ثمة سؤالا كبيرا ظل يؤرق ضمير الشاعر العربي بعد النكبة، السؤال هو : هل يمكن بعث الأمة العربية ؟ هذا السؤال يتضمن معنى مخيفا هو أن الأمة العربية ماتت فعلا منذ 1948، الواقع هو أن قطاعا كبيرا من الناس لم يكونوا يصدقون، فئة قليلة من المثقفين كانوا يدركون ذلك إدراكا حقيقيا، ويحسونه إحساسا فاجعا، الشعراء

كانوا في طليعة هذه الفئة، وقد أحسوا بأن عليهم أن يمسوا هذا الإحساس، أن يصبغوا بلون الموت كل مظاهر الحياة، أن ينظروا إلى الواقع بعين الهزيمة المكتومة في الأعماق، أن يقتربوا بأسوار المأساة من وعي الفرد، ليتحسس قبره بيديه، فالشمس والماء، والحب، واليقين، ليست سوى وهم، الحقيقة الواقعية هي السكوت والظلمة والموت، أن وعينا لهذه الحقيقة هو سبيلنا لأن نشق القبر، ونطرح موتنا أرضا، ونفجر الحياة من صميم ظلمة الموت التي تملأ النفس وتغلق من حولنا الأشياء.

إن ثمة إرتباطا وثيقا بين معاني الضياع والغربة، وبين معاني التجدد واليقظة والبعث، إن الحدةالتي عانى بها الشاعر الحديث تجربة الضياع والغربة، تكشف عن وظيفة هذه التجربة في تعرية جوانب الظلمة والجفاف والموت في النفس العربية، والواقع العربي، لا من أجل الوقوف عليها كما يقف الشاهد على القبر، بل من أجل تحويل الظلمة إلى فجر صادق، وتحويل الجفاف إلى خصوبة، وتحويل الموت نفسه إلى حياة، ولن يكون في وسع الشاعر أن يحقق شيئا من ذلك إذا هو لم يؤمن بجدلية الموت والحياة، فإذا كانت الحياة تقود إلى الموت، فلم لا يقود الموت، وبصورة حتمية إلى الحياة ؟

هذا الارتباط العضوي، بين تجربة الغربة، وتجربة اليقظة والتجدد، لايبدو واضحا في الشعر الحديث منذ الوهلة الأولى، لأن هناك مجموعات شعرية كاملة، يستقطبها محور التمزق والضياع والحزن بكيفية تكاد تكون مغلقة، ولقد أثار وجود هذه المجموعات الشعرية واستقلالها بنغمة الحزن والضياع، كثيرا من التساؤل، وألوانا من التخوف من أن تنتهي حركة الشعر الحديث، إلى ما انتهت إليه التيارات الشعرية، الذاتية المتقدمة عليها، والواقع هو أن هؤلاء المتسائلين، لم ينظروا إلى حركة الشعر الحديث نظرة كلية، تربط بين المجموعة الشعرية الواحدة، وبين الرحلة التي أثمرتها (باعتبار إيقاع الأمل أو إيقاع اليأس الذي يسود هذه المرحلة على مستوى القطر أو على مستوى الوطن العربي)، وتربط بين إنتاج الشاعر السابق واللاحق. إن من المفيد هنا أن نشير، بصفة عامة إلى أن إيقاع التجدد والبعث والأمل، بلغ أوجه في الارتفاع والتألق، في الفترة الواقعة بين تأميم القناة، وبين واقعة الانفصال بين مصر وسورية، على حين بدأ إيقاع اليأس يسود، بعد هذه الحادثة الأخيرة، وأن نشير، بصفة خاصة، إلى أن استجابة الشاعر، للإيقاع السائد في المرحلة، لاتكون استجابة مطلقة، فهذا صلاح عبد الصبور، الذي أصدر بعد الانفصال ديوان " أحزان الفارس القديم " مقررا في مقدمته :

معذرة يا صحبتي [1]

لم تثمر الأشجار هذا العام

فجئتكم بأردإ الطعام

معذرة يا صحبتي، قلبي حزين

من أين آتي بالكلام الفرح

وملحا في سائر الديوان، على معاني الحزن والتعاسة، التي تصل حد اللوعة والمقت حتى حين يتحدث عن عيني حبيبته :

عينان سردابان [2]

عميقتان موتا

غريقتان صمتا

فإن تكلمتا

تندتا، تعاسة، ولوعة، ومقتا

معتبرا الكون، عالما (يموج بالتخليط والقمامة) مصنفا الناس تصنيفات مخيفة، من إنسان أفعى إلى إنسان ثعلب، إلى إنسان كركي، على نحو ما نقرأ له :

ونزلنا السوق أنا والشيخ [3]

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركي

فمشى بينهما الإنسان الثعلب،

نزل السوق الإنسان الكلب

كي يفقأ عين الإنسان الثعلب

يا شيخي بسام الدين،

قل لي أين الإنسان الإنسان ؟

---

(1) ص : 5 .

(2) من قصيدة " أغنية الليل " ص : 23 .

(3) من قصيدة " مذكرات الصوفي بشر الحافي " ص 123 - 124 - 125 .

فاذا انتهى من تصفيفه قرر، أن الإنسان الحق قد مات :

الإنســـــان الإنــــســـــان عـــبـــــر[1]

مـــــــــــــن أعـــــــــــوام

حـــفـــــر الـــحـصـــبـــــاء ونـــــــام

وتـــــغـــــطـــــــى بـــــــــالآلام

ولم يكتف بهذه السلبية كلها، فهتف في وجه قارئه قائلا :

لا تبكنا يـا أيهـا المستمـع الـسعيـد [2]

فنـــحــــن مــزهـــوون بأنهـــزامنـــا

إن صلاح عبد الصبور الذي يفتخر بهزيمته افتخارا ساخرا، هو نفسه الذي أنتج بعد هذه المجموعة الشعرية مباشرة، مسرحية "مأساة الحلاج" [3] ذلك البطل الذي (آثر أن يحمل الحقيقة ـ وهي هنا ذات بعد سياسي اجتماعي ـ يمشي بها بين الناس على أن يكتمها في نفسه متلذذا)[4] والذي همس في أذن صاحبه وهو يخلع خرقة الصوفي :

تـــعـــنـــي هــــــذي الخـــرقــــــة[5]

إن كـــانـــت قيــــدا في أطـــرافــــي

يلقيني في بيتي بين الجدران الصماء

فـــأنـــا أجـــفـــوهـــا، أخـــلـــعـهـــا

إن الإيمـان بـالـلـه (الـخـالـق) عـنـد الحلاج نتيجة شرطها الإيمان بالمخلوق (الإنسان) لقد جعل من الواقع الإنساني طريقا إلى الواقع الغيبي. أخرج الخلاص الديني من طبيعته الفردية، وجعله خلاصا جماعيا ... يلبس الصوفي خرقته وعذابه، وفي نفسه شيء من أن يرى الله جهرة أما الحلاج، فسيرى الله في كل لحظة في أحبابه الفقراء.

---

(1) من قصيدة " مذكرات الصوفي بشر الحافي" ص : 123 – 124 – 125 .

(2) من قصيدة " اغنية لليل" ص : 26

(3) نشر دار الآداب سنة 1965 .

(4) ورقة الغلاف الاخيرة من الديوان " المسرحية"

(5) مأساة الحلاج : ص : 60 – 61 .

تلك في الإيجابية الصحيحة، التي تمنعنا من أن نعتبر صلاح عبد الصبور، شاعرا سلبيا، مستندين إلى فقرات من قصائد من ديوان من دواوينه.

إن مرحلة شعرية واحدة، من المراحل التي يمر بها بشاعر واحد أو أكثر، لايمكن أن تقوم حجة على الحركة الشعرية، التي يعتبر ذلك الشاعر أحد ممثليها، لاسيما إذا كان لتلك المرحلة ما يبرر وجودها، في نفس الشاعر، وفي واقع أمته، غير أنه لابد لنا من أن ننبه إلى أن الرحلة الشعرية، إذا اثمرت نتائج متشابهة عند أكثر من شاعر فستؤلف حينئذ اتجاها شعريا ضمن التجربة، ينبغي الوقوف عنده، لمعرفة الخطر الذي يمكن أن يلحقه بالتجربة كلها، وذلك ما سنحاول عمله الآن، بالتعرض للجانب السلبي لهذه التجربة، وهو الجانب الذي نشأ من تأثر بعض الشعراء الشباب، في فقرات معينة من حياتهم، بما قرأوا من أدب وجودي، بالجانب السلبي من هذا الأدب خاصة، وهو الجانب الذي يعكس إحساسات الفرد، تجاه الوجود، ويعكس مواقفه العبثية عنه، ويؤكد رغبته في الانصراف عن الفعل، والسعي، والتوق، إلى ممارسة الضجر، والسأم والغثيان، وغيرها من الاحساسات، التي لاتجد لها أصولا راسخة في تربة الواقع العربي، بل تظل طافية على سطحه، شأن الزبد الذي يذهب جفاء. وذلك ماجعل التجربة تمضي في سبيلها، دون أن تتأثر بهذا الاتجاه، الذي تألق في دواوين بعض الشعراء، ثم اختفى، كما حدث لصلاح عبد الصبور، في قصيدة "الظل والصليب" من ديوان "أقول لكم"[1] وكما حصل في بعض قصائد عبد الباسط الصوفي من ديوانه "أبيات ريفية"[2].

في قصيدة "الظل والصليب" يقرر صلاح : " هذا زمان السأم" ويعتبر "نفخ الأراجيل سأم" و "دبيب فخذ امرأة مابين إليتي رجل، سأم" ويعتبر أن العلامة المميزة لإنسان هذا العصر، هي ممارسة السأم، على كافة مستوياته :

إنسان هذا العصر سيد الحياة.
لأنـــه يعيشـهـــا ســـــأم
يــزنـــي بــهـــا ســـــأم
يـمــوتــهـــا ســـــأم

---

(1) نشرت القصيدة في ص : 60 من الطبعة الثانية، نثر دار الآداب.

(2) فاز الديوان بجائزة مجلة الآداب، نثر 1959 ، الطبعة الاولى.

أما عبد الباسط الصوفي، الشاعر الذي كاد أن ينفرد بنغمة خاصة في الشعر الحديث، لولا أن أسرع إليه الموت، فهو على أصالته ووضوح اتجاهه القومي العربي، في معظم انتاجه، قد وقع فريسة هذا الاتجاه، في بعض قصائده، من ذلك "قصيدة ومقهى"[(1)] التي يقرر فيها، أن عالمه كهف، العتمة فيه والغثيان"، وقصيدة "أحزان قديمة"[(2)] التي عبر عن تجربة يدمر فيها السأم الحب، ويلقي بالمحبين إلى عالم الذهول العقيم " بلا زاد، سوى الظنون والسأم" وفي هذه القصيدة، يُوصد الشاعر الأبواب في وجه الحياة، ويفتحها "للهموم والوجوم والسأم"، ويبلغ حرس الشاعر على ممارسة السأم دون مبرر واضح، في قصيدة "تثاؤب"[(3)] التي تشير بعنوانها إلي موقف الشاعر من الحياة. في رأيي أن هذه القصيدة هي خير ما يمثل هذا الاتجاه، بعد قصيدة "الظل والصليب" لصلاح عبد الصبور، لذلك أرى من اللازم، أن نقف عندها قليلا لنتأكد من أن هذا الاتجاه لا يقوم على أساس القناعة الوجدانية أو من القناعة الواقعية، وهذا نص القصيدة :

إذا كـرمة، أوقـدت في السفوح
قـناديلهـا، وتعـالـت قمـم
إذا برعـمت كبـريـاء الجـرح
وغنت، على كـل درب، قـدم
إذا جبـل الصبـح من الـف طيـب
ومن الف مرح. وعشب رطيـب
ومـن خـفـق روح
تلملـمت، مختـنقـا بـالسـأم
إذا لوحـة مـن خيـوط الـشفـق
معلـقـة فـي جـدار المسـاء

(1) ص : 62 ديوان عبد الباسط الصوفي.
(2) ص : 48 من ديوان عبد الباسط الصوفي.
(3) ص : 67 من الديوان.

تلطخ، في جانبيها، الغمق
وأهوت عليها صخور السماء
إذا انفجرت شقة من قبل
وطوق خصر، وصفق شال
إذا احترقت أغنيات الغزل
وزقزق غنج رخيم الدلال
وإن غلغلت في ضلوع الظلام
نصال، وحط على الليل، نور
وإن شق عن وَثَنيٍّ الرخام
إله قديم، وكرت عصور
يفح السأم
ويحتضن الموت بأس النغم
سدى باندفاع الحياة الغبي
تمد حنيني بشلال نار
وتحملني للعميق القصي
وتقذفني قلقا وانتظار
سدى باندفاع موج الزمان
تثير على صخرتي، عنفوان
صداك القوي
بأبوابي الخرس، كل السأم.

تتألف القصيدة عن ثلاث دورات، كما يتضح من تقسيم الشاعر لها تجري الدورتان الأوليتان بين أداة الشرط "إذا" مع فعلها، وما يضاف إليهما من أدوات الشرط مع أفعالها من جهة، بين جواب الشرط من جهة أخرى على هذا النسق :

أداة الشرط وأفعالها	إذا كرمة أوقدت ... الخ .... إذا جبل الصبح ... الخ	الجـواب	تململت مختنقا ... الخ

وتمتليء المسافة بين أداة الشرط الأولى وبين جواب الشرط، بجملة من الأفعال تتحرك كلها، لتبث الأشواق، وتوزع النغم، وتنشر الطيب، وتحرق الغزل بين الشفاه المقبلة، والخصور المطوقة، وبين الغنج المزقزق والدلال الرخيم. وواضح أن الهدف من هذه الحركة هو إنشاء صورة حية للفرح، بمدلوله الحسي، المتمثل في الشفاه والخصور، والغنج والدلال، وبمدلوله المعنوي، المتمثل في "الأقدام التي غنت على كل درب"، هكذا تتوالى أفعال الشرط، حتى تكتمل الصورة، وتستوي حية نابضة، ثم يأتي الجواب ليعلن موقف الشاعر منها، ومما تزخر به، من حسية وجمال، بجملة واحدة في الدورة الأولى، هي قوله "تململت مختنقا بالسأم" وبجملتين في الدورة الثانية هما "يفح السأم" ـ ويحتضن الموت يأس النغم".

وواضح أن موقف الشاعر المتمثل في جواب الشرط، أضعف من أن يمحو تلك الزاخرة بالحيوية، من وجدان القارئ، على الرغم من قيامها على أداة الشرط المرتبطة بالمستقبل.

في الدورة الأخيرة من القصيدة، يسود إيقاع العبث فجأة، في محاولة من الشاعر، لإيقاف كل حركة، وإسكات كل نبض، وبذلك يصبح انتفاع الحياة عبثا، والحنين، والتوق، والقلق، والانتظار، كلها تصبح عبثا، في نظر الشاعر، أما الحقيقة فهي أن الشاعر لم يحاول أن يشير إلى مصدر هذا السأم، أو أن يذكر مبررا واحدا يقنعنا بصدق هذا الموقف، أو بقيمته، على نحو ما لاحظنا في قصيدة "الدارة السوداء" ليوسف الخال.

بعد هذه الجولة في محتوى القصيدة، يصبح من السهل أن نلاحظ، أن الاحساس بالسأم، ليس عنصرا أساسيا، لا في نفس الشاعر، ولا في القصيدة التي بين أيدينا، بل هو عنصر دخيل عليها، يفحمه الشاعر، في نهاية كل دورة من دوراتها الثلاث، دون عبور، أما في صلب هذه الدورات، فإن النشاط والحيوية، يبسطان سلطانهما بسطا يتعذر معه وسط آخر كل دورة بسائرها، وأصبحت كل دورة تكرارا للدورات الأخرى، لأنها جميعا تنتهي بتكريس معنى السأم دون أن تتبدل زاوية الرؤية، الأمر الذي جعل القصيدة

تفشل في إقناعنا، بصدق عواطف الشاعر، وبصدق موقفه من الحياة، لأن الموقف نفسه غير نابع من قناعة وجدانية، ولكنه نابع من إعجاب عابر، بموقف غريب يقفه أدباء يعيشون واقعا غريبا عنا وعن همومنا، وتطلعاتنا، لأن غربتنا في واقع الهزيمة، لا يمكن إلا أن تختلف عن غربتهم، في واقع النصر العسكري والمادي الذي حققه الغرب في الحرب الكونية الأخيرة" على حساب أرواح الشباب التي أزهقت في سبيل حضارة مرقعة" كما يقرر روزينتال[1].

تلك هي الحقيقة التي فاتت الشاعر في هذه القصيدة، وأدركها عبد الوهاب البياتي في قصيدة "فارس النحاس" كما أدركها يوسف الخال في قصيدة "الدارة السوداء"، وقد سبقت الإشارة إليهما، وإلى الدور الإيجابي الذي يمكن أن تضطلع به تجربة الغربة، عندما يتعلق الأمر بالواقع العربي، وبالذات العربية المعذبة به، فارتباط الشاعر بواقعه هو سر أصالته، وصدق عواطفه، وهما أمران، لابد من توفرهما لأي عمل شعري يراد له النجاح.

إن هذه النغمة المستوردة، هي التي حملت بعض النقاد على إتخاذ مواقف متحفظة : من تجربة الغربة كلها[2]، ولاشك أن موقفهم هذا، ناتج قبل ذلك من الخلط بين ماهو أصيل، من تلك التجربة، وبين ماهو غير أصيل، وعن الخوف المبالغ فيه، من كل ما يمت بصلة إلى الحزن والضياع والتمزق كأن الحياة نزهة مترفة، لا مكان فيها للخوف، والتردد، والرعب، وكأن الشعر لا يملك أن يكون إيجابيا حتى وهو يشق العظام ليؤكد وجود المادة النخاعية "كما يقرر روزينتال".[3] أما الشيء الذي يؤسف له. فهو أن موقف هؤلاء الباحثين، قد قادهم إلى تجاهل النجاح الذي حققته هذه التجربة، وهو نجاح يرجع إلى أن الهم الذي عانى منه الشاعر الحديث، لم يكن هما فرديا، كالهم الذي أغرق تجربة شعراء التيارات الذاتية، في الظلمة والقتامة، واليأس، إنه هم جماعي نابع من تفتت الأرض تحت أقدامنا، ومن إرتفاع أسوار الحديد أمام كل خطوة نخطوها نابع من قصر عصر الأفراح، التي تبزغ في سمائنا بين الحين والحين، فنحسب أنها

---

(1) "شعراء المدرسة الحديثة" م.ل. روزينتال، ترجمة أمين الحسيني ص : 153 .

(2) المصدر نفسه ص : 19.

(3) من هؤلاء النقاد حسين مروة الذي كتب مقالا نقديا، في مجلة الآداب البيروتية ع : مارس 1966 . بعنوان "ظاهرة جديدة وخطيرة في الشعر الحديث" وقد فسر هذه الظاهرة بقوله "أما الظاهرة التي قصدت إليها في هذا المقال، فهي ما نلاحظه في هذه المرحلة، التي بسط فيها الشعر الحديث سلطانه على الموقف =

الفجر الصادق، حتى إذا فتحنا أذرعنا للقاء المنتظر، تكشف أقنعة الضوء عن أنياب الفزع والموت، أن هذه الغربة هي غربتنا، وكل صوت نرفعه في وجه الشعر حين يشير إليها يجب أن يتحول إلى فعل، وأن يكون هدف ذلك الفعل، الواقع العربي، لا مكان الحسرة في نفوسنا وكلماتنا، لا أريد بهذه الكلمة أن أدافع عن تجربة الغربة، ولكن هدفي هو لفت النظر إليها، وإلى الدور الذي لعبته في تهييء الشاعر الحديث لتجربة أخرى، سنخصص عنها فصلا آخر، بعنوان "تجربة البعث والموت".

= الشعري المعاصر، وعلى حركة النقد الأبي بجملتها مانلاحظه من اتجاه عند ابرز ممثليه هنا وهناك، نحو الانقسام عن ينابيعه الأصلية في حياتنا العربية، وعن الشرايين التي تمنحه الحياة والحركة في أرضنا" ومنهم أيضا جلال العشري في مقال نقدي حديث له، عن "أزمة الشعر الجديد" نشرته مجلة الفكر المعاصر (عدد 53، سنة : 1969)، في ختام هذا المقال، يقارن الناقد، بين واقع شعرنا المظلم، وبين "مايقع في الجهة الأخرى من العالم، من بطولة وتضحية، واستشهاد "وينصح الشاعر الحديث بأن يستجيب "لصيحات التحرير التي تطلقها كل الشعوب المناضلة، التي آمنت بحقها في الحياة، رغم بطش القراصنة وغدر أعداء الحياة".

ومن هؤلاء النقاد أيضا محمود أمين العالم، الذي كتب دراسة نقدية، عن ديوان "أحلام الفارس القديم"، حمل فيها حملة عنيفة على ظاهرة الغربة، بأن اعتبرها" صدى لرحلات الضياع في الثقافة الأوربية" ورأى أن عمل الشاعر في هذا الديوان" استغراق في الشعر عن الحياة، واستغراق في الذات عن الإنسان" واتهم الشاعر بأنه يعيش" في غربة عن حقائق العصر، أنه يتنفس هذه الحقائق ويستمتع بخيراتها، ويشاهدها، ولكنه لايغنيها، وإنما يضيعُ في حواريها وازقتها المغلقة، ولا يلتقط من أرضها غير الحصباء، والأحزان والسأم".

ولقد أثارت هذه الدراسة ردود فعل، من أهمها مقال نقدي لفاروق خورشيد، نشر في مجلة الآداب البيروتية ع. 8 سنة 1964 ، وعنه نقلت الفقرات السالفة لانني لم اقع على مقال محمود أمين العالم الذي نشر في أحد أعداد مجلة المصور القاهرية... يعتقد فاروق خورشيد ان محمود أمين العالم انطلق في نقده من وجهة نظر الواقعية الإشتراكية في النقد، ودافع عن الشاعر : وعن ظاهرة الغربة بقوله : "إن صلاح هو الانسان الذي لم تغلق النظرية عينيه، ولم تطعن قلبه، إنه الإنسان في ضعفه النبيل، لايغني إلا مايجد، ولو كان أغنية انكار أو ضراعة وابتهال" ومن ردود الفعل التي أثارتها دراسة م .أ. العالم، مقال لغالب هلسا بعنوان" معركة حول الادب والموقف (الآداب نوفمبر 1964)" ودراسات للويس عوض بعنوان "الخلاص بالحب" "والخلاص بالموت" نشرنا في كتابه "الثورة والأدب" من منشورات دار الفكر العربي 1967 ، وفي هاتين الدراستين، تقدير للديوان، بين ظاهرة الغربة، وبين الواقع الحضاري للأمة، بعد نكبة فلسطين، وبعد النكسات التي تعرضت لها الثورة العربية في السنوات الأخيرة.

الفصل الثالث

تجربة الحياة والموت

تجربة الحياة والموت

حاولنا في الفصل السابق، أن نبين أثر نكبة 48 في النفس العربية وفي الواقع العربي، كما حاولنا أن نقيم الصلة بين أثرها في نفس الشاعر وفي واقعه، فقادنا ذلك الى دراسة تجربة الغربة، وماستقطبته هذه التجربة من معاني الحزن والضياع والسأم والقلق. ولكن الواقع العربي بعد نكبة فلسطين لم يكن دائما على الحال التي وصفتها النصوص الشعرية والملاحظات النثرية التي اضطررنا إلى الاستشهاد بها أثناء دراستنا لتلك التجربة. ذلك أن العشرين سنة التي تلت النكبة قد شهدت هزات عنيفة وتغيرات واسعة شملت الوطن العربي من المحيط إلى الخليج، ويكفي أن نشير إلى ثورة مصر، وتأميم القناة، وإلى العدوان الثلاثي، وثورة أقطار المغرب العربي، ثم استقلالها، وإلى قيام الوحدة بين مصر وسورية، وثورة العراق وانحرافها وتمزق وحدة الجمهورية العربية المتحدة، وإلى استقلال الجزائر، وثورة اليمن، وإلى الحرب الأهلية بين الملكيين والجمهوريين، وإلى المطامح الاستعمارية والاقتصادية للاستعمار الغربي والاستعمار الاستيطاني الصهيوني. يكفي أن نشير إلى ذلك، لندرك أن إيقاع اليأس الذي رأيناه يسود حركة الواقع أثناء دراستنا لتجربة الغربة، لم يكن سوى وجه واحد لعملة وجهها الآخر هو إيقاع الأمل، الذي ساد حركة الواقع في مثل الفترات المشرقة، أو التي بدت كذلك، من تاريخ الأمة العربية، في العشرين سنة الماضية من هذا القرن. فكما أثمر إيقاع اليأس في بعض الأحيان تجربة الغربة فقد تجاوزها في بعض الأحيان الأخرى، فأثمر تجربة الموت، ومن معاناة الشاعر لهذه، بدأت تتولّد في أعماقه معاني الولادة والتجدد والبعث، يسندها من قبل الواقع، إيقاع جديد هو إيقاع الأمل.

هكذا يمكننا أن نضيف إلى حديثنا عن تجربة الغربة، حديثا آخر عن تجربة الموت والحياة، غير أنه لابد من القول بأن أيّاً من التجربتين، لم تستقبل بحقبة من الزمن : بحيث تتقدمها التجربة الأخرى أو تتلوها، بل كان شأنها كشأن فترات الخيبة، وفترات الإشراق، في هذه الحقبة من الزمن، تتعاقب، وتتداخل، ويمسك بعضها برقاب بعض، مسكا يصعب معه تبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر.

كذلك كانت تجربة الشاعر الحديث، وسطا يتجاذبه إيقاع اليأس، وإيقاع الأمل، على أن غلبة أحد الإيقاعين، وسيطرته، واستطالته، قد تفضي إلى نتائج عكسية، كأن يثمر استمرار إيقاع اليأس، إيمانا غامرا بالتجدد والبعث، أو اندفاعا جارفا نحو الثورة، أو يثمر إيقاع الأمل، إحساسا متزايدا بالهرم والشيخوخة، يعقبه وقوع تام في أحضان

الموت. غير أن حركة التاريخ كانت تميل دوما، إلى تداخل الإيقاعين، وتراكبهما، الأمر الذي جعل نجاح تجربة الشاعر الحديث، مرهونا بمدى إيمانه، بجدلية الحياة والموت.

إن من يقف عند النصوص التي اخترناها، في الفصل السابق متمثلاً غربة الشاعر في الكون، وفي المجتمع، وفي الفن، وفي الواقع جملة، لايسعه أن ينتظر للشاعر ولا لتجربته، من نهاية سوى اليأس المطلق، والموت الذي لا قيامة بعده، أما الشاعر نفسه، فله رأي آخر، إنه يعلم" أن عظمته وقوته، تَكْمُنَان في قدرته على تحمل النبذ والغربة والوحشة والصمت، في عالم حكمت عليه فيه الآلية بهذا العذاب، لأنه سرق منها النار الالهية لإخوته البشر،[1] وهو يعلم أيضا "أن وجوده أمام الصوت، هو مصدر إعطاء المعنى للعالم" [2]وأن "رفضه الأمان، وكسبه الأخطار كلها، وعود بما ليس بموجود" [3] لأن " الباطل الحقيقي ليس هو الموت، ولكنه الفرار من مواجهة الموت" [4] ولأن "مواجهة الموت لاتعني الانتحار بل تعني تحمل مسؤولية الحياة" [5] فالشاعر الحقيقي هو الذي يواجه الموت بقواه كلها، مهما ضعفت أما الاستلام فليس من طبيعته". إن الذين عايشوا الموت، وتنفسوه، واقتسموا معه كفاف خبزهم اليومي، لايقتلون أنفسهم، لأنهم أعداء للموت، وليس من المعقول أن يسلم الإنسان نفسه إلى عدوه، إنهم ينتظرون الفرصة طوال قرون وقرون للانقضاض عليه وسحقه، والموت يعرف مثل هذه الخلائق، فيتحاشاها ويطلق ساقيه للريح، كلما واجهها في كل زمان ومكان، ولكنه يجوب المدن والقارات لكي يزاول سحره على الذين فقدوا القدرة على المقاومة، لأن ظلمات العصر الذي عايشوه، كانت تغطي الأفق من كل جانب، فاعتقدوا بأنهم محاصرون، وألا سبيل إلى الخلاص إلا بالتعامل مع الموت"[5]

إن قدر الشاعر هو حياته، أنه محكوم بالحياة، وعندما لايجد مفرّاً من الموت، فإن موته لايكون موتا إلى الأبد، لأن "الموت في حياتنا معبر نمر عليه إلى الحياة، لأنه

---

(1) من كتاب تجربتي الشعرية" لعبد الوهاب البياتي منشورات نزار قباني سنة 1968 ص 71.

(2) من دراسة لمطاع صفدى عن مسؤلية المعاناة في الشعر نشرت في م. الآداب البيروتية. مارس 1966

(3) .... ص 177 ، ص 178 ، ص 179

(4) من دراسة لمطاع صفدى عن مسؤلية المعاناة في الشعر نشرت في م. الآداب البيروتية م. مارس سنة 1966 ص 178.

(5) "تجربتي الشعرية" لعبد الوهاب البياتي ص 81 . 82

لو كان الموت موتا فحسب لكان السكون الأبدي هو منطق الحياة، والاستسلام للأمر الواقع هو النتيجة الحتمية لهذا المنطق" [1] وكما أن الموت هو طريقنا إلى الحياة، فإنه وسيلتنا إلى الاغتسال والتطهر من أدران الحياة الماضية، وحافزنا إلى الثورة على رواسبها في الحياة الجديدة. وارتباط الشاعر بالماضي وبالمستقبل، يجعله يعيش التحول بصورة دائمة" التحول وطني الشعرى ... والإنسان، جدل دائم بين حياته وموته، بين بدايته ونهايته، بين ماهو، وماسيكون" [2]، إن من شأن هذه الجدلية، أن تخلق الشاعر الثوري، الذي لايربط ثورته بثورة معينة، في مكان معين، وزمان معين بل يربطها بالثورة في كل زمان ومكان، أي أنه مرتبط" بروح الثورة، التي تحل في الحياة فتنتصر على الموت، وتحل في الأشياء فتمنحها الحياة" [3] بهذا المفهوم لارتباط الشاعر بالثورة، لاتبقى ذاته الثورية "نسخة مكرورة من الآخرين، ولاتصبح إضافة عددية، بل إن وجودها، وفعاليتها، وعطاءها، إضافة نوعية إلى الوجود الإنساني، وحجيرة حية في عملية التجدد"[4]

إن تجربة الغربة مشدودة إلى الحاضر، إنها مشاعرنا، وعذاباتنا، في واقع الدمار الذي خلفته النكبة، أما تجربة الموت والحياة فهي مشدودة إلى المستقبل، بقدر ماهي مشدودة إلى الواقع، إنها معاناة للواقع، الذي يتضمن معنى الموت، واستشراق للمستقبل، الذي يحمل معنى التجدد والانبعاث، من هنا كانت تجربة فريدة في تاريخ الشعر العربي، لم يتقدمها، في مانعلم، إلا محاولة المهجريين، في التعبير عن فكرة تناسخ الأرواح،وهي فكرة يبدو فيها الإيمان بالتجدد والبعث بعد الموت، واضحا جليا، على النحو المعروف في أقصوصة" رماد الأجيال والنار الخالدة" [5] لجبران، التي تبدأ حوادثها في بعلبك، في القرن الثاني قبل الميلاد، حيث يحب أحد الكهنة فتاة، ثم يختطفها الموت، وتنتهي الحوادث في المدينة نفسها، ولكن في القرن التاسع عشر الميلادي، حيث يبعث المتحابان في جسدين آخرين. وشبيه بذلك ما نجده عند مخائيل نعيمة في قصيدة "أوراق الخريف" التي يخاطب فيها الورقة بقوله :

---

(1) غالي شكرى من دراسة عن "أبعاد البطولة في شعر المقاومة العربية" م. الآداب يوليو 969 ص 59

(2) "تجربتي الشعرية" لادونيس م. الآداب . مارس 1966 ص 196

(3) " تجربتي الشعرية" لعبد الوهاب البياتي . الكتاب ص 71

(4) "تجربتي الشعرية" لعبد الوهاب البياتي . الكتاب ص 81

(5) "عرائس المروج" المجموعة الكاملة لجبران ج 1 ص 61

عـــودي إلى حـضـــن الثــــرى [1]

ولا تـــلــــومــــي الـــقـــــدرا

مـــن قـــد أضـــاع جـــوهــــرا

يـلقـــــــاه فـــي اللـــحــــود

ففي اللحد، رمز الموت، يتجدد شباب الورقة وجوهر حياتها. وعلى هذا النحو أيضا حاول أبوماضي، أن يقهر الموت، بالحب، بتصوير رجعته مع محبوبته، بعد الموت في قصيدة "الدمعة الخرساء" حيث يقول :

لا تجزعى، فالموت ليس يُضيرنا[2]

فلنـــا أيــــاب بعــده ونشـــور

إنا سنبقى بعد أن يمضي الورى ويزول هذا العالم المنظور

فإذا طوتنا الأرض عن أزهارها وَخلا الدجى منا وفيه بدور

فسترجعين خميلة معطارة أنا في ذُرَاها بلبل مسحور

أو جدولا مترقرقا مترنما أنا فيه موج ضاحك وخرير

غير أن هذه اللمحات الأدبية والشعرية، التي تراءت في إنتاج أدباء المهجر الشمالي، لا تؤلف في واقع الأمر تجربة متماسكة، تضع الإيمان بالتجدد والبعث، فوق كل اعتبار، فباستثناء قصيدة "الحائك" [3] لنعيمة، تبقى الحيرة والتردد، وايثار الحياة الحالمة، هي طابع هذه التجربة العام، ولعل خبر مثال على ذلك موقف أبي ماضي في الطلاسم، ولا سيما في قوله :

إن يــك الـمــوت رقـــادا بـعــده صحــو طويـــل[4]

فـلـمـــاذا لـيـــس يبقـــى صحـونـــا هــذا الجميـل

---

(1) "همس الجفون" ص 47 .

(2) "الخمائل" طبعة الكمال ص 11 .

(3) همس الجفون ص 138 ط 2 دار صادر ومنها هذا البيت "وأنا أحوك نفسي من الأموات ـ الاحياء" الذي يفيد أن الاستمرار في الحياة رهين بجدلية الحياة والموت الامر الذي يلتقي فيه نعيمة مع تجربة الشعر الحديث.

(4) الطلاسم

فإيثار الشاعر المهجري، الحياة السهلة، على معاناة الموت، فقَدت تجربته الصلة بالواقع الحضاري للأمة، ولم يبق لموته من معنى إلا أنه نهاية نفس من الأنفس أو خلاصها، لاسيما وأن الأمر متعلق بعقيدة دينية تسبق التجربة إلى وجدان الشاعر دوما وتعلو عليها، خلافا لما نجد عند الشاعر الحديث، الذي يرتبط عنده الموت والبعث، بموت الذات والحضارة معا، إن تجربة الموت والحياة في الشعر الحديث، أقرب إلى فكرة الفداء عند المسيحين، منها إلى فكرة التناسخ، والشاعر في ذلك اشبه مايكون بالبطل أو النبي، أو هو على أقل تقدير، الإنسان العارف، بأسرار الكلمة، القادر على حملها والسير بها عبر الأدغال والدهاليز، ليسكب إكسيرها المقدس في قلوب الناس وضمائرهم، فتكون اليقظة، ويكون البعث، ويكون التجدد. بهذا الاعتبار تصبح مهمة الشاعر، هي أن يحيل إحساسنا بالموت إلى أحساس بالحياة، أي أن عليه أن يوجد حياة كاملة من العدم، وذلك عمل لا يقبله عقل، ولا يقره منطق، من هنا كان لجوؤه إلى الثقافات الإنسانية، ينتقي منها الرموز، والأساطير ذات العلاقة بأعماق الذات الإنسانية، رغبة في الوصول إلى إقناعنا وجدانيا، عن طريق إثارة الرواسب الكامنة في لاشعورنا الجمعي، والمتصلة بعلاقة الإنسان الأول، باللغز المعقد للحياة والموت، ذلك اللغز، الذي حير العقل، وألجأ الإنسان إلى الخيال والوهم، فكانت النتيجة عشرات التفاسير، التي لا تمثل فكرة التناسخ، إلا واحدة منها، الأمر الذي جعل الشاعر الحديث، يفيد من هذا التفسير دون أن يقف عنده، بل تجاوزه إلى الإفادة من التفاسير الأخرى، إلتي تمثلت في الأساطير، المستمدة من الوثنية البابلية واليونانية والفينيقية والعربية، ومن المعتقدات المسيحية، ومن التراث العربي والإسلامي، ومن الفكر الإنساني والتاريخ الإنساني عامة. هكذا كان استغلاله للصراع الذي دار بين آلهة الخير وآلهة الشر، واكتشافه أسطورة تموز، إله الخصب عند البابليين، الذي اعتاد الهبوط كل شتاء، إلى عالم الظلمة السفلي (عالم الموت)، فتلحق به حبيبته عشتار، على أن يكون بعثهما قبيل الربيع، فتتجدد بذلك "الحياة كل عام، وكما اكتشف تموز وعشتار اكتشف أورفيوس، "ذلك الفنان الذي استطاع، بأنغامه العلوية، أن يرقق قلوب الوحوش الآلهة، حتى سمحوا له باخراج حبيبته أوريديس من براثن الجحيم، فأصبح بذلك رمزا لقدرة الفن على قهر الموت"[2] والعدم"، كما قهرهما طائر الفينيق بإحراق نفسه، لكي ينبعث الربيع

(1) البجداول

(2) انظر مقال الدكتور علي سعد "أدونيس وكتاب التحولات م الآداب. يناير 967 ص 22 وقصيدة مرآة لاورفيوس من ديوان أدونيس المسرح والمرايا نشر دار الآداب 1968 ص 241

من رماده، وصقر قريش الذي "شق القبر، ألقى موته وطار"[1]

وكما أفاد من هذه النماذج الأسطورية والتاريخية أفاد كذلك من أسطورة الخضر الذي وهب الحياة الأبدية، ونادر الأسود الذي "هاجر كي يرجع في تشرين، في أول الأمطار[2] ومهيار الذي" مات لكي ينهي عهد الموت" [3] والعنقاء التي "تموت فيلتهب رمادها فتحيا ثانية" [4] والسندباد الذي" أبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك، على أكداس من الأمتعة العتيقة، والمفاهيم الرثة، رمى بها جميعا إلى البحر، ولم يأسف على خسارة، تعرى حقى بلغ العرى إلى جوهر فطرته، ثم عاد يحمل إلينا كنزا لاشبيه له بين الكنوز، التي أقتنصها في رحلاته السابقة" [5] وعمر الخيام" الذي عاش في كل العصور، منتظرا الذي يأتي ولايأتي" [6] وحبيبته عائشة" التي غاصت الى قلب الطينة الصلصالية، ثم خرجت من طينة الفخار، وانتشرت في الوجود" [7] "فهي رمز الحب الأزلي الواحد، الذي ينبعث فيضيء مالا يتناهى من صور الوجود" [8] والحلاج الذي أحرقوا أوصال جسمه، ونشروا رمادها في الريح فأصبح هذا الرماد سماداً، أينعت بفضله غابة الرماد[9] ولعازر الذي مات وحجَّرته شهوة الموت، فلما أعادته عناية الناصرى إلى الحياة "عاد من حفرته ميتا كئيب"[10]

ولقد كان من شأن الاعتماد على هذه الرموز، والأساطير والنماذج الأسطورية أن أثمر منهجاً أسطوريا، يقدم به الشاعر مشاعره، وأفكاره، ومجمل تجربته في صور رمزية، يتم بواسطتها التواصل، لاعن طريق مخاطبة الفكر، كما تفعل الفلسفة والمنطق، بل عن طريق التغلغل إلى اللاشعور حيث تكمن رواسب المعتقدات والأفكار المشتركة.

---

(1) من قصيدة "تحولات الصقر" من كتاب التحولات والهجرة" لادونيس ص 109
(2) قصيدة "الرأس والغير" من ديوان "المسرح والمرايا" لادونيس ص 124
(3) قصيدة "مرآة الطريق وتاريخ الخصون" من ديوان" المسرح والمرايا" ص 255
(4) مقدمة قصيدة عصر الجليد من ديوان "نهر الرماد" لخليل ص 87
(5) مقدمة من قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة" لخليل حاوى من ديوان "الناي والريح" ص 72
(6) مقدمة ديوان "الذي يأتي ولايأتي" لعبد الوهاب البياتي
(7) مقدم ديوان "الذي يأتي ولايأتي" لعبد الوهاب البياتي
(8) ديوان "الموت في الحياة" للبياتي ص 143 ـ 142
(9) قصيدة "عذاب الحلاج" من ديوان "سفر الفقر والثورة" للبياتي
(10) قصيدة "لعازر عام 1965 " من ديوان "بيادر الجوع" لخليل حاوى

وباستيحاء تلك الأساطير، واستخدام تلك الرموز، التي تدور كلها حول معاني التجدد، التي استقرت في أعماقنا مع ماآستقرَّ من رواسب الثقافة، والتراث الحضاري، أصبح في وسع الشاعر أن يحدث الناس، عن انبثاق الأمل في نفسه من أنقاض اليأس، وعن تجدد لغته وخروجها من موتها كما يخرج الثعبان من جلده، وعن بعث الأمة العربية وتجددها، وعن انتصار الحياة على الموت.

ولما كان لكل شاعر من الشعراء المحدثين، أسلوبه الخاص في الإفادة من المنهج الأسطوري، أو في إدارة حديثة عن الحياة والموت، خارج إطار هذا المنهج ـ مادمنا قد قبلنا منه أن يخاطب وجداننا عن غير طريق العقل، وعن غير طريق المنطق ـ ولما كانت دراسة هذه التجربة، كما تتمثل في شعر كل شاعر من الشعراء المحدثين تكاد تكون ضربا من المحال، إذا نحن أدخلنا في الحساب طبيعة هذه الدراسة، فقد رأينا أن نخص بالدرس أربعة من الشعراء، هم في رأينا خير من يمثل هذه التجربة في الشعر الحديث، وهم أدونيس، وخليل الحاوى، وبدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي.

علي أحمد سعيد (أدونيس) : التحول : عبر الحياة والموت

على الرغم من أن صلة أدونيس، بمعاني الحياة والموت، صلة قديمة تبلورت منذ ديوانه الثاني، "أوراق في الريح" حيث استغل أسطورة الفينيق، الذي احترق ثم بعث من رماده في قصيدة "البعث والرماد" فإن ما يهمنا من تجربته مع الموت والحياة، هو الأشعار التي التقت فيها ذات الشاعر به بذات أمته العربية أصبح في موتها وفي بعثها، موت الشاعر وبعثه، وقد توزع هذه الأشعار ديوانا أدونيس الأخيران، "كتاب التحولات والهجرة في أقانيم النهار والليل [1] و "المسرح والمرايا"[2]

إن أول ما يلفت النظر في تجربة أدونيس، مع الحياة والموت، هو صدورها عن ذات محتقنة بفحولة التاريخ العربي، في واقع يفتقر إلى الفحولة والخصب.

جـامـح، احتضن الأرض كـأنـثى وأنـام[3]

ومحتقنة كذلك، بجموح الحضارة العربية، قبل أن يصلت سيف الاستعمار على عنقها.

أنـا الـدم النـافر من حضـارة ذبيحـة[4]

من هنا كان موقفه من الواقع العربي، شبيها بموقف المسيح من جثة لعازر أن إحساسا خارقا، بقدرة جبارة، على إعادة الحياة لهذه الجثة يملأ جوانح أدونيس، إنه يعلم بأنه جزء من هذا الواقع الميت، ولكنه يحس بأن شيئا مايميزه منه، لنتأمل هذه الصورة التي يرسمها الشاعر للواقع العربي :

البطـل السـاهـر مثـل مـوجـة ينـام[5]
وأرضنا صبية كانت بلا رأس ولا وسـادة
والفكرة الفراسة الحمراء كانت جثة تنام

(1) صدر عن دار الآداب البيروتية سنة 1967
(2) صدر عن الدار نشرها سنة 1968
(3) من قصيدة "الدم النافر" ص 293 من "المسرح والمرايا"
(4) قصيدة اللؤلؤة" ص 314 من " "المسرح والمرايا"
(5) من قصيدة "مرايا للمثل المستور" من "المسرح والمرايا" ص 217

فنوم الأرض موت، ونوم الفكرة موت، أما موت الشاعر، فهو أشبه بنوم الموجة في شاطيء البحر، وللمتأمل بعد ذلك أن يسأل نفسه، إن كانت الأمواج تنام حقا.

هذا النوع من الوعي بالتميز، في علاقة الشاعر بالواقع الحضاري المنهار، هو الذي جعل معاني الحياة والموت في شعره، تسير في اتجاهين متكاملين، ينطلق الاتجاه الأول من الحيرة والتساؤل، والبحث عن وسيلة للبعث، وينطلق الاتجاه الآخر، من اكتشاف مفهوم التحول، بصفته وسيلة لدفع الواقع العربي نحو البعث والتجدد

ولقد تدرج الاتجاه الأول، من التساؤل

من أين كيف أوقظ النيام[1]

من أين. كيف نفتدى. نعاني[2]

إلى البحث :

أبحث في مملكة الرماد[3]

عن وجهك المدفون يا بلادي

وانتهى إلى اكتشاف الانهيار الكامل الذي يسود الواقع

وأرضنا في الثلج والحرارة[4]

أرملة تجر ناهديها

كخرقة، كأنها لم تعرف البكارة

ولم تذق فحولة الزمان

ويهمنا من هذه الصورة، التي يرسمها الشاعر للواقع العربي، أنها على ما تنطوي عليه من مظاهر التدهور والسقوط، لاتبعث على اليأس النهائي، لأنها موضوعة في إطار التمية "كأنها لم تعرف" "كخرقة" "كأننا لم نذق" "أرضنا أرملة" كأن الأمر متعلق بتشبيه

---

(1) من قصيدة "الرأس والنهر" من "المسرح والمرايا" ص 124

(2) من قصيدة "مرايا للمثل المستور" من "المسرح والمرايا" ص 217

(3) من قصيدة "الرأس والنهر" من "المسرح والمرايا" ص 122

(4) من قصيدة "الرأس والنهر" من ديوان "المسرح والمرايا" ص 124

شيء بشيء، لا بالاعتراف الكامل بالعقم، والعجز عن إمكانية البعث، ولاريب في أن هذا الموقف منسجم مع ما سبق أن أشرنا إليه، من احتقان ذات الشاعر، بفحولة التاريخ العربي، احتقانا لم يلبث أن تحول إلى إيمان قوى بامكانية البعث، أي بإمكانية التحول التي يدور حولها شعر الاتجاه الآخر لمعاني الحياة والموت ني شعر أدونيس.

إن ما سبق أن أشرنا إليه، من احتقان ذات الشاعر بفحولة التاريخ العربي، ينقلب في الاتجاه الآخر لمعاني الحياة والموت إلى قدرة جبارة على التحول والتحويل :

إنني لحظة المعجزات لحظة الموت والحياة[1]

إنه لحظة الموت والحياة، أي أنه لحظة التحول، أي اللحظة التي يموت فيها وجود قائم بذاته، ليحل محله وجود آخر، أليس أن "الإنسان، جدل دائم بين حياته وموته" كما يقول أدونيس، وما دام الأمر كذلك، فلم لا يكون التحول سبيله إلى بعث الحياة من جحيم الموت ؟ ذلك ما حاول أدونيس أن يفعله، فوفق في جانب من هذه المحاولة وأخطأ التوفيق في جانب آخر، وفق حين كان التحول يتم بطريقة مقنعة، كما هو الشأن في هذا البيت من قصيدة "الرأس والنهر" من ديوان "المسرح والمرايا" :

نبتت زهرة على الضفة الأخرى [2]

بموتي، صِرْتُ المدى والمدارا

لأن عامل التضحية بالنفس في سبيل الأمة، يبرر الحياة الأخرى، أو يبرر بعث الشهيد. وأخطأ التوفيق حين كان التحول يتم بطريقة كيميائية، لامسوغ لها، كما في قوله، في قصيدة أقانيم :

كل رمح حمامة[3]

كل أرض سماء

فنحن نفهم أن يكون الرمح، الذي استعمل من أجل السلام، حمامة، والأرض التي امتلأت زهرا، سماء بمعنى من المعاني، ولكن لا مفهوم عندنا لأن تنقلب كل أرض إلى سماء أو لأن يصبح كل رمح حمامة على الاطلاق.

---

(1) من قصيدة "الرأس والنهر" من ديوان "المسرح والمرايا" ص 124

(2) قصيدة : الرأس والنهر" ص 139

(3) قصيدة "تحولات الصقر" من ديوان "كتاب التحولات والهجرة في أقانيم النهار والليل" ص 87

ومع ذلك فإن تجربة الحياة والموت، عند أدونيس، تستمد قيمتها من هذا الاتجاه الأخير، الذي يعتمد على مفهوم التحول، ولابد للالمام بهذا الاتجاه، من الوقوف، عند قصيدتين آثنتين، تمثل إحداهما، الجانب الذي اعتبرناه موفقا، وتمثل الأخرى الجانب الذي اعتبرناه مخفقا.

أما مثالنا على الجانب الأول، فهو قصيدة "تيمور ومهيار" من ديوان "المسرح والمرايا" فمهيار في القصيدة، هو رمز الشعب، أما تيمور فهو رمز الاستعباد والقهر والموت.

في المقولة الأولى من القصيدة، يصوب مهيار "يسمر بمسامير حميت في النار، ثم "يؤخذ إلى السجن، توضع أسطوانة من الحجر على ظهره"

في الفقرة الثانية، يفاجأ تيمور، بوجود مهيار في جلسة، دون أن يأمر بإطلاق سراحه، فيخاطبه متسائلا :

ألم تكن في السجن ؟ كيف جئت ؟[1]
هدمته ؟ انسلسلت من شقوقه ؟ أخرجك الجان ؟

فيجيب مهيار :

أخرجني سلطان
كالشمس لايموت، كالإنسان
كالبحر، نسغ الشجر، التيار،
وجه القمر، الإيقاع في مسيرة الأفلاك
في مدارها، أخرجني سلطان
كالشمس لايموت كالإنسان

هذا السلطان الذي أخرج مهيار، من السجن، هو التحول، فالتحول هو قانون الحياة، إنه ليس خاصا بالإنسان، الذي يموت هنا، فتنبث زهرة على الضفة الأخرى، بل يخص كذلك الشمس التي تغرب هنا فتشرق في الجانب الآخر من الأرض، ويخص الأشجار التي تتجدد بالنسغ، والأنهار التي تتجدد بالتيارات المائية، التي تصل النبع

(1) ص 53 من "المسرح والمرايا"

بالمصب، وبعض الأفلاك التي تحفظ حياتها بالإيقاع. إن لِكل شيء ضابطا يمنحه القدرة على التجدد، وحفظ الحياة وضابط الحياة الإنسانية هو التحول، غير أن جبروت تيمور، حجب عن عينيه كل هذه الحقائق فعمد إلى مهيار، وقطع رأسه، وجزأ جسده أجزاء صغيرة، وألقى بها في جب للأسود.

في الفقرة الثالثة، يفاجأ جمهور الناس، ببعث مهيار، فتهتف بعض الأصوات :

شبـيـــهـــه كـــأنـــه مـهـيـــار

يـــعـــــود، كـيـــف عـــــاد ؟

يـــاسـيـــــد الأســـــرار

يـاسـاحــر الـبـــلاد كـيــف عـــاد ؟

ويفزع تيمور، ويحس الموت يدب في عروقه مع دمه، فيستنجد بساحر البلاد ويأتي الساحر، ويطلب فورا :

... تـحــت فـكـــه السفلـي شـامتـــان

لـكـــي أرى الآتــي كـمـــا يـرانـي

ويطلب تيمور من ساحر البلاد أن يمسخ مهيار :

جـــرادة أو نمـلـــة عـرجـاء أو حـربـاء

وبعد أن يقوم الساحر بعدة طقوس سحرية، يحول فيها الثور إلى ثورين، ويزرع، ويحصد، ويعجن، ويأكل الخبز في ساعة واحدة، بعد ذلك يقدم كأسا من الماء، لمهيار، فيشربها مهيار كلها، وبدلا من أن يتم مسخه جرادة أو نملة، انتابه إحساس جارف بالحياة :

أحس كـل جـزء، في جسـدي ينبـوع

واشتـــدت الـحيــــاة فـي عـــروقي

ويصاب الساحر بالخيبة، فيصارح تيمور بإحساسه :

كـــأنـــه مـن طينـــة، مجهـولـة الأصول

وهـــو الـنـفـس الـمـــزروع

فـي رئـــة الـحـيـــاة

ويشتد غضب تيمور، فيقرِّر قتله من جديد، وأن يمنعه من البعث بعد الموت :

... لـــــن ينــهــض بـــعــــد الآن

أنـــا هــو الـجـحـيـم والـديـــان

ويصنع تيمور تمثالا مجوفا، من النحاس، يدخل فيه مهيار، مع النفط والرصاص والكبريت والزرنيخ، ويشعل فيها النار حميما، فينصهر ويتحول إلى رماد.

أما النتيجة فهي ما نقرأ على لسان الراوي :

وقـيـــل صـارت تمـطــر الـسـمـــاء

نـــارا على الـمـدينـة، استـذلـــت

فـانسحقت واحتـرقـت، وبقيت زمانا

يـخـــرج مـــن إنـقـــاضها دخـــان

إنه المخاض الذي يسبق البعث والتجدد، ثم "يتحرك الرماد، ويخرج منه مهيار" ويكون البعث، بعث الأمة بكاملها لا بعث مهيار وحده.

... ومهـــيـــــــار دم ومـــــــــاء

والأرض مـــثـــل وجــهـــه تـبـــدأ

مــــثــــــل صـــــوتـــــه

والـــنــــــاس يـــولـــــدون

إن نجاح فكرة التحول في هذه القصيدة، يرجع إلى عاملين اثنين :

أحدهما استيحاؤها، بطريقة غير مباشرة، أسطورة الفينيق، الذي حرق نفسه لكي ينبعث الربيع من رماده، وأسطورة العنقاء، التي تموت، فيلتهب رمادها، فتحيا ثانية، ولقد رأينا أن مهيار، احترق، ثم نفس رماده وعاد حيا والعامل الآخر، هو المضمون الرمزي للقصيدة، لأن مهيار يرمز إلى إرادة الحياة لدى الأمة، ومثل هذه الإرادة، لايمكن أن يقهرها سلطان، سواء أكان سلطان تيمور، أم سلطان غيره، أو كان هذا السلطان هو الموت نفسه.

إن توفر هذين العاملين، هيأنا نفسيا، لنتقبل كل الأحداث الغربية، التي كانت

القصيدة مسرحا لها، وذلك ما جعلنا، نقرر من قبل أن هذه القصيدة هي إحدى الأعمال الشعرية، التي وفق أدونيس، في أن يجعل مفهوم التحول فيها، وسيلة فعالة لاقناعنا بإمكانية البعث الحضاري للأمة العربية.

ولنأخذ الآن نموذجا من الأعمال الشعرية، التي أخفقت في تحقيق ذلك الهدف، فكان التحول فيها فجائيا، لايمنح المتلقي أية فرصة، لإعداد نفسه، لتقبل الأفكار، والتعاطف مع الأحاسيس، التي تنقلها القصيدة.

وليكن هذا النموذج هو قصيدة "الأسماء" وهذا نصها :

سأسمي التحول ربان أيامك الجديدة[1]

يا بلاد الخليفة والتابعين

وأسمي اللهيب، مطراً

وأسمي وجهك المغلق الدفين

كوكبا، والقصيدة

حالة الفارس الغريب

حول أيامك الجديدة

ففي البيتين الأولين من القصيدة، يقرر الشاعر، أن مفهوم التحول، سيكون وسيلته لتغيير واقع الأمة العربية.

أما سائر أبيات القصيدة، فهي تفسير للطريقة التي اختارها الشاعر لتحقيق هدفه، ينقل الواقع الحضاري للأمة العربية، من عصر الخليفة والتابعين، إلى القرن العشرين، وهي طريقة عجيبة حقاً، لأنها لاتغير، من حضارة ما أسماه، بعصر الخليفة والتابعين، شيئا سوى الأسماء :

وأسمي اللهيب مطرا

وأسمي وجهك المغلق الدفين كوكبا

هكذا بكل سهولة، بِكلِّ يسر تنقلب الأشياء، إلى ضدها، فيصبح اللهيب مطرا،

---

(1) "المسرح والمرايا" ص 312

ووجه البلاد المغلق الدفين، كوكبا، دون أن يتغير شيء، من حقية اللهيب، ولا من حقيقة وجه البلاد، بدليل، أن فعل التسمية، ولا أقول التحول، منسوب إلى ياء المتكلم، التي لا تلزمنا. = بتصديق، مايراه الشاعر صوابا، ولو خالف منطق الواقع ومنطق العقل.

نعم، إن تفاؤل الشاعر، ناتج عن رغبة صادقة في تجاوز الواقع العربي المنهار، غير أن التفاؤل الذي يشيع في هذه القصيدة، هو تفاؤل وهمي، يحتاج إلى مثل المبررات الفكرية والفنية، التي جعلتنا نقبل كل الخوارق التي، قام بها مهيار، من أجل أن يقنعنا بإمكانية انتصار الحياة على الموت، وبإمكانية بعث الأمة العربية.

وبعد، فإن تمسك أدونيس، بالمنهج الأسطوري، على النحو الذي رأيناه في قصيدة "تيمور ومهيار" أمر واضح، في كثير من شعره الذي يدور حول معنى الحياة والموت، غير أن مفهوم التحول، لم يلبث أن أفلت من إطار هذا المنهج، ليمحو المسافة، بين طرفي جدلية الحياة والموت، وليقيم عالما شعريا "لاوجود فيه بين الذات والأشياء، وبين الروح والمادة، وبين الحياة والحصاد" (1) ولانهاية فيه للعمليات الكيميائية بين هذه العناصر كلها، من أجل أن يتحقق النصر الكامل للحياة، الأمر الذي جعل شعره أقل ارتباطا بحركة التاريخ العربي، وأمعن في تخطيها وتجاوزها، طمعا في إقامة حوار غريب مع زمن لم يجيء بعد، ولم يتح له أن يعرف من همومنا سوى الاحلام. وتلك سمة تميز أدونيس، في هذه الناحية، عن غيره من الشعراء المحدثين الذين ربطوا شعرهم بحركة التاريخ، دون أن يمنعهم ذلك من إقامة الحوار، مع امتداد هذه الحركة في ضمير الغيب، من أمثال خليل حاوى وعبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السياب على نحو ما سنرى.

خليل حاوي : معاناة الحياة والموت :

وعلى العكس من أدونيس، يرفض خليل حاوى مبدأ التحول، ويقيم مقامه مبدأ المعاناة، ففي دواوينه الثلاث ، معاناة حقيقية للخراب والدمار، والجفاف والعقم، وللبعث نفسه، فهو لا يبدأ ديوانه الأول، "نهر الرماد" إلا :

(1) انظر الدراسة القيمة التي أنجزها الدكتور علي سعد بعنوان " أدونيس بكتاب التحولات" المنشور بمجلة الآداب البيروتية ع . يناير 1967 ص 25 .

بعد أن عـانى دوار البحـر، والضـــوء الـداجـي[1]

عبـــــر عـــتـمـــــات الطـــــريــــــق

ومدى المجهـــول، ينشـق عـــن المجهـــول

عـــــــــن مـــــــــوت محـيـــــــق

وللفظة المعاناة، مكان بارز في مقدمات قصائد خليل، فقد قدم لقصيدة "بعد الجليد" [2] من ديوانه الأول بقوله "والقصيدة تعبر عن معاناة الموت والبعث" وقدم لقصيدة "السندباد في رحلته الثامنة" [3] من ديوانه الثاني "الناي والريح" بقوله، "والقصيدة رصيد لما عاناه عبر الزمن، في نهوضه من دهاليز ذاته، إلى أن عاين الانبعاث، وثم له اليقين" ويكثر ورود هذه اللفظة أيضا في شعره، ففي قصيدة "حب وجلجلة" [4] يخاطب الأطفال قائلا :

وأنــــا فـي حـــبـكـــم فـــي حـــبـكـــــن

وفـــدى الـــزنبــق في تـلـــك الجبـــــاه

أتحـــدى محـنـة الصلب، أعـــانـي المـــوت

فـــــي حـــــــــب الـحـــــيــــــــــاة

وعلى نحو مانجد في قصيدة، "بعد الجليد" [5] :

إن يكـــن ربـــاه لا يـــحـــيي عـــروق الميتـــينا

غـيـــر نـــــار تـلـــــدالـعـنـقـــــاء نـــــار

تتـغــــذى مــــن رمـــاد المـــوت فـيـنـــا

فلنعان، من جحيم النار، ما يمنحنا البعث اليقينا

---

(1) قصيدة "البحار والدرويش" ص 11 ديوان "نهر الرماد" نشر دار الطليعة بيروت 1962 (االطبعة الثالثة)

(2) ص 87 من "نهر الرماد"

(3) ص 71 من ديوان "الناي والريح" نشر دار الطليعة بيروت 1961 (طبعة أولى)

(4) ص 101 من "نهر الرماء"

(5) ص 87 من " نهر الرماد"

وخلال المعاناة الرباعية لتفسخ الأشياء والقيم، في الذات وفي الواقع الحضاري أخذت ملامح الذات الجديدة، والحضارة الجديدة، تتراءى للشاعر، غير أن إحساسه برخاوة الحاضر، وتفسخه، وتأمل العقم فيه، ظل حاجزا يعوق عملية الاحتراق، والتطهر التي تسبق الولادة الجديدة، وتبشر بها.

وبتأخر عملية الاحتراق، يمتنع التحول، وتستمر المعاناة، لتغطي ديوانا كاملا هو "نهر الرماد"

في هذا الديوان، تبدأ رحلة خليل، في معاناة الموت، منذ إعلانه في أولى قصائد الديوان "البحار والدرويش" :

خلنـــي للبحـــر، للـــريح، لمـــوت

ينشـر الاكفـــان زُرقـــا للغـريـــق

مبحر ماتت بعينيــه منــارات الطريق

وتستمر معاناة الموت، ومعاناة البعث، على أشدهما، في سائر قصائد الديوان، ففي قصيدة "ليالي بيروت" يعاني الشاعر، من صراع حاد بين مسؤولية الفداء، "من يقوينا على حمل الصليب" وبين الهروب الى الوجه الآخر للمدينة، حيث الخمر والجنس، والسقوط في "الدهاليز اللعينة، ومواخير المدينة". وفي قصيدة "دعوى قديمة" ينوء بالهروب كما ناء من قبل بالصليب، "غصَّتي الحرى لفخذ وجريمة" ويرجعه مصير براءة الطفولة حين يقارن بين "نينا الشهية" وبين "مرضعة الأمس الرحيمة" التي "حضنها كهف من الصفصاف وبيان الضلال" إنها مقارنة بين البراءة التي تثمر الحياة، وبين التفسخ الذي يثمر الموت، وهي مقابلة تأخذ شكلا تركيبيا حين يتأمل الشاعر خلوة الحي وقد مط الزمن ثدييهما إلى البطن، ولوى أنفها منقار بومة، هكذا تختل وظيفة البراءة، وتتحول إلى إنتاج الموت بدلا من إنتاج الحياة، أمام هذه الكارثة، التي حولت الأشياء عن طبيعتها، يتحدد موقف الشاعر في الإدانة والرغبة في الثأر :

---

(1) سنتعوض لدواوين خليل حاوى الثلاثة بالدرس، في الصفحات التالية، وسنقف عند جميع قصائد هذه الدواوين، وقفة مناسبة، وسيكون ذلك حسب ترتيب الدواوين في الصدور، وحسب ترتيب القصائد في الدواوين.

كيـف لا يـدوّى، ويحتـج الصـدى
يـدوي جـريـمـة

ولكي لا يبقى الثأر معلقا باستجابة صبية لطائر الصدى الذي يستصرخ ويطلب النار، كان على الشاعر أن يعود إلى معاناة الواقع عله يتمكن من الكشف عن الطاقات الحية، الكامنة وراء مظاهر الموت، ويختار من منذ الأول، جانبا حضاريا هاما، هو جانب العلاقة الجنسية، التي ترمز بتدهورها، إلى انهيار كيان الفرد، وكيان الأسرة، وتثبت في نهاية الأمر، انهيار المجتمع انهيارا حضاريا شاملا.

وقد وفق الشاعر، إلى إثبات هذا الانهيار في أوسع قصائد هي : "نعش السكارى" "جحيم بارد" "بلا عنوان" "الجروح السود"

ففي ـ "نعش السكارى"، تفشل المرأة في أن تستعيد براءة الطفولة إلى رأينا أنها أصبحت تثمر الصوت، بدلا من أن تثمر الحياة :

وتغنين كأن الطفل في عينيك مـا مـات
ولا الـيـنـبـوع غـارا

وفي "جحيم بارد" تندم المرأة على إقامة العلاقة مع الشاعر :

ليتـه مـا لمنـي مـن وحـل الشـارع
مـا عـودنـي دفء البيـوت

وما ذلك إلا لإدراكه للعلاقة، القائمة بين فشل العلاقة الجنسية وبين انهيار الواقع الحضاري للمجتمع :

الـرؤى السـوداء، ربي، صـرعـتـه
خلفتـه بـاردا مـرا مقـيـت

ويصبح بيت الزوجية، في القصيدة، قبرا :

شاع في البيت مناخ القبـر، دلـف، عتمـة
ريـح حـبيـس وسـكـوت

ومع ذلك يبقى الشاعر، الذي صرعته الرؤى، في حالة وسط بين الحياة والموت

ليت هذا البارد المثلول

يحيا أو يموت

وفي قصيدة "بلا عنوان" يتجلى فشلهما معا، في استعادة "يقين الأمن"، ويستمر إحساسها هي، بحالة الموت الخاصة، التي تعتري الشاعر

ابتعد كفاك من صخر

وفي عينيك، أعياد ذليلة،

وكما أحست هي، بموته الخاص في هذه القصيدة، أحس هو أيضا، بموتها في القصيدة الرابعة "الجروح السود" :

خليتها تروح

جنازة خرساء لاتنوح

وتسجل القصيدة، اعترافا كاملا بفشل العلاقة الجنسية :

وكيف أصبحنا عدوين

وجسم واحد يضمُّنا، نفاق

كل يعاني سجنه جحيمه

في غمرة العناق

بعد أن تتقصم العلاقة بينهما يتسع بيت الشاعر، الذي كان قد أصبح قبرا،

حتى يشمل الواقع كله، ففي القصائد الثلاث، التي تلي الجروح السود، معاناة مأساوية لحقيقة الموت في الحياة، ومن أسمائها يمكن أن ندرك ذلك، فهي على التوالي " في جوف الحوت" و "السجين" و "سدوم"

ففي "جوف الحوت" يقف الشاعر "محموما ضريرا" :

يتمطى الموت في أعضائه

عضوا فعضوا ويموت

كل ما أعرفه أني أموت

مضغة تافهة في جوف حوت

مبلغ اليأس من البعث، درجة عالية في "السجين"

كان قبل اليوم يغري العفو، أو يغرى الفرار
قبل أن تنحل أشلاء السجين
رمة، طينا، عظاما، بعثرتها أرجل الفيران
رثت من سنين

وفي سدوم، تعم اللعنة الواقع العربي وأهله، فإذا الجميع :

عواميد من الملح، مسوخ من بلاهات السنين

وكما عانى الشاعر الموت وحده، في هذه القصائد الثلاث، عن طريق معاناة للموت في الحياة، يعود في القصائد الخمس الأخيرة من الديوان، إلى معاناة الحياة والموت مجتمعين، وفي نسيج هذه القصائد تمتزج الأسطورة بالواقع، لتهيئنا لمعاناة التحول، الذي سيتم في ديوان "الناي والريح"، على نحو ماسنرى، أما القصائد الخمس فهي على التوالي "بعد الجليد" "حب وجلجلة" "المجوس في أوروبا" "عودة الى سدوم" ثم "الجسر"

تبدأ قصيدة بعد الجليد، بتيسير عملية التحول، بلجوئها إلى المنهج الأسطوري، فقد أفاد الشاعر فيها، من أسطورة تموز، وما ترمز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجفاف، وتجري القصيدة في دورتين، يغضب على الدورة الأولى، إيقاع الموت :

رعشة الموت الأكيد
في خلايا العظم، في سر الخلايا
في لهات الشمس، في صحو المرايا
في صرير الباب، في أقبية الغلة
في الخمرة، في ما ترشح الجدران من ماء الصديد

غير أن الشاعر يلجأ، في صلب هذه الدورة، إلى تموز، إله الخصب، ضارعا مستعطفا :

يا إله الخصب يا بعلا يفضُّ التربة العاقر
ياشمس الحصيد

نجنا، نجٍّ عـروق الأرض، من عقـم دهـاهـا ودهـانـا
أدفـــيء المــوتى الحــزانى، والجـــلاميـــد العبيـد

وفي الدورة الأخرى يمتزج إيقاع الحياة والبعث، بإيقاع الموت، ثم يعلوان عليه، ففي مستهل الدورة، تبدو شهوة الأرض، للشمس والبذار، قابعة تحت أطباق الجليد، الأمر الذي يؤكد فشل تموز إله الخصب، في العودة من العالم السفلي، ليعود بعودته الربيع، غير أن الشاعر، لايلبث أن يعلن عن استعداده للإحتواء، من أجل أن تبعث الأمة العربية، كما بعثت العنقاء حين احترقت وخرجت من رمادها :

أن يـكــن، ربــاه، لا يحــيــي عــروق الــمــيتــيـنـــا
غيـــــر نـــــار، تـلـــد الـعــنــقـــاء، نـــــار
تتغـــــــذى مـــــن رمـــــاد الــمـــــوت فـيـنـــا،
فلنعــان، من جحـيم النار، ما يمنحنـا البعـث اليقيـنـا :
أمماً تنفض عنها عفن التاريخ، واللعنة والغيب الحزينـا
تـنـفـض الأمـس الـذي حجـر عينيهـا يـواقـيتـا
بـــــلا ضـــــوء ونـــــــار

وعلى الرغم من قدرة هذا المقطع، على تجسيم أحلام جيل كامل من العرب بالبعث، وعلى الرغم من أن عنوان هذه الدورة من القصيدة، هو "بعد الجليد فإن خاتمة القصيدة لا تصرح بتحقق البعث، بل تشي به، في عطفة يعود فيها الشاعر، إلى التضرع لتموز إله الخصـب :

يـا إلـه الخصـب، يـاتـموزيـا شـمـس الحصـيـد
بـــــارك الأرض الـتـــي تعطـــي رجـــــالا
أقـــويـــاء الصـلـــب، نســـلا لا يـبـيـــد

وما ذلك إلا لأن الشاعر، مازال في حاجة، إلى مزيد من معاناة التحول قبل أن تتم له نعمة البعث.

وفي قصيدة "حب وجلجلة" يتحقق له شيء من ذلك، ففيها معاناة للموت الذي يشد الشاعر إلى قبره، وللحياة المتمثلة في صرخة الأطفال، رمز التجدد والبعث :

آه ربي! صوتكم يصرخ في قبري :

تعال

كيف لا أنفض عن صدري الجلاميد

الجلاميد الثقال

وخلال هذه المعاناة المزدوجة، يشتد حنين الشاعر إلى البعث ويقوى، ويأخذ البعث في هذه القصيدة معنى الخصوبة الدائمة "بي حنين لعبير الأرض للنبع المغني" ومعنى التجدد المتمثل في رمز الأطفال من نسل تموز

أنتم، أنتن يا نسل إله

دمه منبت نيسان التلال

وأمام هذا الحنين الجارف، يهون الفداء، ويموت الموت من أجل الحياة

أتحدى محنة الصلب

أعاني الموت من أجل الحياة

وتوكيدا لهذه الحقيقة، يرتد بنا الشاعر، إلى جو الخمر والجنس، في "كهوف العالم المفلي، من أرض الحضارة "عبر قصيدة كاملة، هي "المجوس في أوروبا". في هذه القصيدة رفض للبعث المستعار، الذي يتم عن طريق التقليد واستعارة الوجود، والسمات الحضارية الأوروبية :

نحن من بيروت مأساة، ولدنا

بوجود وعقول مستعاره

ورفض للبعث، الذي يتم عن طريق التركيب الكيماوي، الذي رأينا طرفا منه عند دراستنا لقصيدة "الأسماء" لأدونيس :

إن في الأرض السماء

وركعنا خشعا للكيمياء

ولساحر

كوَّر الجنة من ليل المقابر

وفي القصيدة، وراء ذلك، انتصار ضمني للبعث الذي ينبع من أعماق الذات.

وتبدأ عملية التحول الحقيقية، في قصيدة "عودة إلى سدوم" فبعد أن عرض الشاعر صورة للصاعقة، عاد بالنار، التي جرفت ذاكرته. وأحرقت تاريخ أوجاعه، وأحرقت مع ذلك كله "نسل العبيد" ليخرج، من رماد هذا الحريق جيل من "السمر الطوال ؟

طالما روضتهم في الريح والثلج

وفي الشمس، على جمر الرمال

جيل، يرفض أن يكون "مصحة. في فندق الشرق الكبير"، جيل همه أن يعيد، الى الحضارة العربية، صفائها ونصرتها وقدرتها على اجتراح المعجزات.

رب ماذا

هل تعود المعجزات ؟

بدوي ضرب القيصر بالفرس

وطفل ناصري وحفاة

روضوا الوحش بروما، سحبوا

الأنياب، من فك الطغاة

ويتحقق البعث، في قصيدة "الجسر" آخر قصائد الديوان، ولكن ذلك لا يتم إلا بعد مخاض مرير :

صرخة تقطيع أرحام

وتمزيق عروق

بعد ذلك ينطلق الجيل الجديد، نحو الشرق الجديد، مخلفا وراءه، نهر الرماد وكهوف الظلمة والصوت :

يعبرون الجسر في الليل خفافا

أضلعي امتدت لهم جسرا وطيد

من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق

إلى الشرق الجديد

غير أن البعث في هذه القصيدة، لايشمل الحياة العربية كلها، بل يخص الأجيال الجديدة. أما جيل المأساة، فلعل في التشكل الوجداني الذي انتهى إليه في رحلة الدمار والموت، ما يمنعه من التكيف مع الحياة الجديدة.

مـا لـه ينشق فينا، البيت ببيتين

ويجري البحر، مابين جديد وعتيق

أما الشاعر، فيقرر انتماءه إلى الجيل الجديد، الذي حرره البعث، من الخوف :

يا معاد الثلج، لن أخشاك

لي جمر وخمر للمعاد

وعلى الرغم من هذا الاختيار الواضح، ظل يحس بأن عليه أن يمتحن ذاته، امتحانا عسيرا، يتأكد خلاله من قدرته، على تحمل مسؤولية البعث.

ولعل ديوانه الثاني، "الناي والريح" أن يكون ثمرة من ثمار ذلك الإحساس المُصِّر، ففيه تتحدد مسؤولية الشاعر، في القدرة على التخلص من ذاته القديمة، ومواكبة البعث العظيم، بشعر في مستوى عظمته، فبذلك وحده، يستطيع، أن يتأكد من أن نعمة البعث، قد شملته.

في القصيدة الأولى من قصائد الديوان، "عند البصّارة" يتجلى وعي الشاعر بمسؤوليته، في وعيه من الصمت، وفزعه إلى البصارة لتنبئه عن مصيره، غير أن البصارة، والجن الذي يحل فيها، ينكران عليه إمكانية البعث، ويحددان مصيره بالصمت المرعب :

هيهات، لن يختمر الصمت

ويعطي ثمرات

جزرا تهزج عبر الصحو، والسكون

فإن تفجر الصمت عن شيء، فعن الجنون

وربما انشق ضمير الصمت

عن شمس بلا ضوء

وحصى أنجم محمرة، يغزلها الجنون

أو عن الشعوذة، والتهريج، والسحر :

وبينما أنت تعاني صمتك الأجوف

تبلو العفن المعجون بالوحول

أراك تستحيل

لساحر يموه الأشياء في العيون

مهرج حزين

وتزيد هذه الرؤيا، رعب الشاعر حدة وضراوة، غير أنه لا يلبث أن "يتغلب على المفجع بأفجع منه، بتضحية أرضت ربه، فأسعفه، على التعر، بقدرة خالق" [1] فإذا به يخاطب الجن الذي حل بالبصارة :

ألا، ألا تسمع صوتا وصدى

يغري كهوف الصمت بالهزيج

كأنما جدرانها صنوج

فيجيب الجن :

لست أرى

فيرد عليه الشاعر :

إني أرى الطريق

وما الطريق الذي رآه الشاعر، سوى قدرته على تحمل مسؤوليته، بمواكبة البعث العظيم، بشعر في مثل عظمته، غير أن رؤية الطريق تعني النزول إليه أو السير فيه، أو امتلاكه، لأن ذلك مشروط بنفض الذات من رواسب عصر الجليد، وبتحررها من الارتباطات الاعتيادية الرتيبة، وهذا ما تؤكده قصيدة "الناي والريح" التي تبدأ بنغمة متفائلة تجعل النزول إلى الطريق، والظفر بالشعر، أمرا، لا يكلف سوى، خطوتين، وذلك أمر ينسجم مع مدلول الريح، التي ترمز للثورة :

بيني، وبين الباب أقلام ومحبرة .....

همُّ العبور، وخطوة، أو خطوتان

(1) العبارة من مقدمة نثرية لقصيدة بقلم الشاعر.

إلى يقيـــن البـــاب، ثـــم الى الطـــريـــــق

وتنتهي بنغمة يائسة، تنسجم مع مدلول الناي، الذي يرمز ببحته الحزينة إلى الماضي، وما يزخر من ذكريات أليمة :

بيني وبين البـــاب صحـــراء مـــن الـــورق العتيـــق

وخلفـــــهـــا، واد مـــــن الـــــورق الـعتيــــق

الأمر الذي يؤكد أن ذات الشاعر لم تتحرر بعد :

فإن عدنا إلى القصيدة نستفتيها عن سبب ذلك، وجدنا أن الشاعر مغلوب على أمره، وأن التقاليد الاجتماعية البالية، هي التي صنعت مصيره، فقد أرادت له أن يحصل على "لقب وكرسي" وأعِدت له زوجة، تنتظر عودته إلى الوطن، بعد انتهاء الدراسة، ليكون عند ظن أبيه :

ابنـــــــي، وقـــــاه اللــــه، كـنـــــز أبيــه

حسر البيـت، يحمـــل همنـــا، همـــا ثقيـــل

أما رغبته هو فتلخص، في التحلل من كل هذه الارتباطات :

ربـــي، متـــى أنشـــق عـــن أمـــي ، أبـــي

كتبـــي ، وعـــــن تلــــك الـــتي ، تحيـــا

تـــمـــــــوت ، علـــى انتـظـــــــار

وتلخص كذلك، في الاختلاء إلى العبارة، مبدعة الثورة، وخالقة الانبعاث التي :

نهـضـــت تـلـم غـــــرور نهـــديـهــــا

وتنفـض عـن جدائلهـا حكـايـات الرمـــال

تحـــدو، تـــدور، كمـــا أشيـــر بـــإصبعـــي

ولَربما اصطادت، بروقا في دهاليزي، تمر وما أعي

أنها العبارة، التي تفجر طاقات الفرد وطاقات الأمة، من أجل الانتصار على الموت ومن أجل جمع شمل الوطن الممزق، "لتعقد القباب البيض" :

بيتـا واحـدا، يـــزهـــو بـــأعـمـــدة الحيـــاة

يـزهـو بـغـابـات مــن المــدن الصبـايـا

لـيــــن أرصــفـــــة وجـــــاه

وبدلا من أن تتحقق رغبة الشاعر، في وحدة الوطن، وقيام البعث، يقع الشاعر نفسه فريسة انقسام داخلي، ينتج عنه ارتفاع صوت آخر، يطلق عليه اسم الناسك :

النــاســك المخــذول، فــي رأســي

يــطــل علــي يســألنــي، يحـــار،

أهـملـت فــرضـك، هـــل جننــت

فـــرحـــت تـحلـــم فــي النـهـــار

وكما أن العبارة الخلاقة، تكشف عن الطاقات الكامنة في ذات الشاعر، فإن الناسك يكشف عن رواسب عصر الجليد، التي ماتزال ترابط، في زاوية معينة من ذهن الشاعر، بفضل قوة التقاليد الاجتماعية البالية، وذلك ما يستنتج، من هذه الأبيات، التي ينطق الجملة الأولى منها الناسك نفسه :

"ألــغـــاز مجــنـــــون"

وعـــاد لغـرفـة الآثـــار فـــي رأســي

وللسلـع العتيقة، عـاد منخلع الـوقـــار

ثمة إذن عامل خارجي هو التقاليد الاجتماعية، وعامل داخلي، هو الرواسب المتبقية من عصر الجليد، ومن تضافر هذين العاملين، تولدت تلك النغمة اليائسة، التي أكدت عجز الشاعر، عن مواكبة البعث العظيم، بشعر في مثل عظمته.

ولكن الشاعر لا يلبث أن يتأكد، من أن الزمن نفسه، لايعمل لصالحه وأن كل لحظة تمر، تمد بينه وبين البعث والشعر معا سوراً منيعا، على قصيدة "وجوهُ السندباد" يعرض علينا شرائح من فعل الزمن بكيانه الداخلي، تتمثل في عدة وجوه، ترمز كلها لتحولات ذلك الكيان عبر الزمن، فهنا وجه الطالب الذي "افترسته الغبرة مع أشياء الحقيبة"، ووجه الغجرى الذي "أتقن الدوخة من خصر لخصر" ووجه "حجره طول الضجر" ووجه "ضاع في الحمى، وفي الموج تكسر" من هذه الشرائح كلها ينسج وجه السندباد :

وجهــي المنســوج مــن تلـك الــوجــوه

وجـــــه مـــــن راح يتـيـــــه

أي تنسج ذاته، بمعنى آخر فإن التحولات، التي تصيب هذه الذات، لا تتجه نحو التجدد والبعث، بل تتجه نحو السكون والموت، الأمر الذي جعل الشاعر يضع حدا لهذه الحركة، بشد أنقاضه إلى أنقاض صاحبته، في انتظار طفل تخضر في أعضائه تلك الأنقاض، ويتجدد شبابها :

اسنـــدي الأنـقـــاض بـــالأنـقـــاض

شـديـهـــا إلى صـــدرى، إطـــمـئـنـــي

سوف تخضر غدا، تخضر في أعضاء طفـل

دمـــــــه مــنـــــك ومـنـــــــي

ولكن الشاعر بهذا الحل، الذي يعقد الأمل في البعث، على الأجيال القادمة، لا يجني كبير طائل، لأن هدفه الحقيقي، لايكمن في التأكد من البعث، بقدر ما يكمن في مواكبته بشعر في مثل عظمته، من أجل ذلك كان لابد من العودة، لتخليصها من كل ما علق بها خلال تلك التحولات من "أكداس من الأمتعة العتيقة، والمفاهيم الرثة" [1] وإعدادها "لمعاينة إشراقة الانبعاث وتمام اليقين" [2] وذلك هو موضوع قصيدة، "السندباد في رحلته الثامنة " آخر قصائد ديوان "الناي والريح" ولأهمية هذه القصيدة ولعلاقتها بمضمون ديوان الشاعر الأخير "بيادر الجوع " نرى أن نخصها بوقفة متريثة :

تجري القصيدة في عشر دورات، يخبرنا الشاعر في أول دوراتها، بأن داره التي هي رمز لذاته أبحرت معه :

داري الـتـــي أبـحـــرتْ، غـربـــت معـي

وكـــــنـــــــت خـــيـــــــر دار

وإنه عازم على إفراغها، عسى أن يمر فلك الشعر، فيطيب له المقام

همـــي بـــأن أفـــرغ داري، عـلـــه

إن مـــرّ تغـــويـــه، وتـــدعيـــه

---

(1) (2) العبارتان من مقدمة نثرية قصيرة للقصيدة بقلم الشاعر.

وفي هذه الدورة، إحساس عارم بوجود ذلك الفلك، وعزم على ترسم خطاه

ولـم أزل أمضي وأمضي خلفـه
أحسـه عنـدي ولا أعيـه

وفي الدورة الثانية، يبدأ الشاعر بتحصص أمتعة الدار، التي يجب الإلقاء بها إلى البحر، فإذا به أمام ركام من المفاهيم الرثة : وصايا موسى العشر، إلى جانبها أفعوان وبوم، يختصُّ بها أحد الكهنة "سرّ الخصب في العذارى" ثم ماذا ؟

هـذا المعري
خلف عينيه، وفي دهليزه الحيق
دنياه، كيد امرأة، لم تغتل من دمها
يشتم ساقيها، وما يطيق

يضاف إلى ذلك كله، مفهوم عن المرأة، يربطها بالحية رمز الشر، وبالغجر رمز التهتك، ومفهوم عن الرجل وعنصر الغيرة عنده، وما نتج عن المفهومين، من جرائم لاتقدم مسرحية "عرس الدم" للوركا، وسيرة ديك الجن سوى أبسط الأمثلة عنها :

بهذا الخليط المتراكم تمتليء ذات الشاعر :

هذا الدم المحتقن الملغوم في العروق

وفي الدورة الثالثة، يقرر التخلي عن ذلك البنيان النفسي، الذي نشأ عليه وأن يتخلى عن أصدقائه الذين تنفسوا معه، ذلك المناخ المسموم :

سلخت ذاك الرواق
خليته مأوى عتيقا للصحاب العتاق

لقد ألقى بكل شيء إلى البحر، ولم يبق له غير الانتظار، انتظار الخلافة والبعث الجديد :

عشت على انتظار
لعله إن مر أغويه،
فما مرّ

وبعد معاناة عاصفة، "اعتكرت خلالها الدار" و "اختنقت بالصمت والغبار" و "فارت العتمة في دهاليزها" بعد ذلك كله، انتابته غمرة من غمرات البشارة :

أغـلـقـت الغيـبـوبـة البيضـاء عيـنـي
تركت الجسد المطحون، والمعجون بالجراح
للـمـوج والـريـاح

وفي الدورة الرابعة، تسكن الشاعر، حالة "من حالات النبوة، فيرى" فيما يرى "المنبع الصريح" داره التي تحطمت، أي ذاته :

تـنـهـض مـن أنقـاضهـا
تختلـج الأخـشـاب، تلـتـم وتحـيـا
قـبـة خـضـراء فـي الـربـيـع

لكن ما حدث، لم يكن سوى :

الـنـبـضـة الأولـى
ورؤيـا مـا اهـتـدت للـفـظ
غـصـت، ابـرقـت، وارتعشـت دمـوع

وعاد الشاعر إلى ذاته، فأفرغها مرة ثانية، في انتظار أن تهتدي رؤيا البعث العظيم إلى الشعر العظيم "أفرغت ذاتي مرة ثانية لعله أن مر تغويه وتدعيه"

وتستغرق حالة الصرع، الدورة الخامسة، وتتجه الرؤيا هذه المرة إلى العبارة

كـانـت خـطـاهـا زورقـا
يـجـيء بـالـهـزيـج
مـن مـرح الأمـواج فـي الـخـليـج
لـم يـرهـا غيـرى تـرى فـي ساحـة المدينة
لـم تـرهـا عـيـن مـن الـعـيـون

وتبدأ معاناة الانتظار الأخير، في الدورة السادسة، وتأخذ المعاناة شكل مناجاة للعبارة التي مازال وقع خطاها، يملأ سمع الشاعر الصريح :

مــــــــرآة داري لغتـسـلــــي

مــن هــمــك الــمعقـــود والـغــبـــار

واحـتـفـلـــي، بــالحـلـــوة البـــريئـــة

هذه الحلوة، التي :

تـعـطـــي، وتــدري كـلـمـــا أعـطـت

تــفـــور الـــخـــمـــر فـــي الـجـــرار

في الدورة السابعة، تبدأ الدار الفارغة، في إقامة علاقات جديدة : مع العالم الخارجي، الذي روعته زوبعة سوداء، هي رمز المخاض، الذي يسبق البعث ـ لكنها علاقات يميزها الطهر اللازم، لنقاء الدار التي تهيأت ، في الدورة السابقة، لاستقبال العبارة :

مـــال إلـيـنـــا الــزنـبـــق العـــريـــان

أدفـأنــاه، باللـمـس وزودنـاه بــالطيـوب

أوت إلينا الطير من أعشاشهــا المخـربـة

وينجح الشاعر في إقامة هذه العلاقة الضرورية، للبعث وللشعر معا :

حـــيـــث نـــزلـنـــا، ارتـفـعـــت،

دار لــــنــــــــــا ودار

خـف إلينـا ألـف جـار متعـب وجـار

لكن الغربة، ظلت تفصل بينه وبين العبارة :

غـــريـبـــة ومـثـلـهـــا غـــريـــب

في الدورة الثامنة، تمييز للرؤيا، التي تصرع الشاعر، دون أن تهتدي للفظ، فتنفجر دموعا وأسئلة مميتة :

أعاين الـرؤيا التي تصر عني حينـا، فـأبكي

كـيـــف لا أقـــوى عـلى الــبـشـــارة

تمييز لها من الأحاسيس كالتي كانت تنتابه، تجاه المستعمر وأذنابه، فتسيل على لسانه ألفاظ حماسية، لم تعد تقنعه الآن :

وطـــالـمـــا ثـــرت، جـلـــدت الـغـــول

والأذنـــــاب فـــــي أرضـــــي

بـــصـــقـــت الـســـم والـسبـــاب

فكــانـــت الألـفـــاظ تجـــري فـــي فـمـــي

شـــلال قـطـعـــان مـــن الـذئـــاب

ويعود بعد ذلك، فيفسر لنا، طبيعة الرؤيا الجديدة، فإذا هي، أقرب إلى الحدس والرجم بالغيب :

والـيـــوم والـرؤيـا تغنـي فـــي دمـــي

يـــرعـــشـــه الـبـــرق، وصـحـــو الصبـــاح

بفطرة الطير، التي تشتم، مـافي نيـة الغابـات والريـاح

تحسس مافي رحم الفصل، تراه قبل أن يولد في الفصول

وفي الدورة التاسعة، تتكشف الرؤيا، عن بعث الأمة العربية، وهي رؤيا يقينية، تدركها العين واللمس، و "ليست خبرا، يحدو به الرواة" ويحدثنا الشاعر، في هذه الدورة عن جيل المأساة، الذي أخذ يتطهر من دفعة الخطيئة ليستقبل، أشراقة البعث العظيم :

مـــا كـــان لـــي أن أحـتـفـــي بـــالـــشـمـــس

لو لم أركم تغتسلون، الصبـح، في الأردن والفــرات

مـــن دفـــعـــــة الـــخـــطـــيـــئـــــة

وكــل جسـم ربــوة تجـوهــرت فـــي الشمـــس

ظـــل طـيـــب، بـــحـــســـوة جـــريـئـــة

ويعود الشاعر، من رحلته، في الدورة الأخيرة، "شاعراً في فمه بشارة" :

يـــقـــــول، مــــا يـــقـــــول

بفطـــرة تـعـــرف مـــافـــي رحـــم الـفـصـــل

تــــــراه قبــل أن يـــولـــــد فـــي الـفـصـــــول

فهل ظفر الشاعر حقا بالبعث العظيم، وواكبه بالشعر العظيم، أم أن ذلك تخرص محض جادت به فطرة وهمية، ظنت أنها بالكلمة، تملك أن تزرع سر الخصب في الأرض الموات. ذلك ما يجيب عنه ديوان الشاعر الأخير "بيادر الجوع"[1]

يشتمل "بيادر الجوع"، على ثلاث قصائد، تتجه بإيقاعها المعتم، في اتجاه معاكس لإيقاع نهر الرماد، فإذا كنا في نهر الرماد، قد بدأنا من اليأس، وانتهينا إلى الأمل، فإن تجربة "بيادر الجوع" تبدأ من الأمل، لتنتهي إلى الخيبة.

والمضمون الشعري، في القصائد الثلاث، مضمون متكامل، ففي قصيدة الكهف، أولى قصائد الديوان، ينسخ الشاعر ماسبق أن أكده في "رحلة السندباد الثامنة" حين يؤكد أنه لم يعد "شاعراً في فمه بشارة" بل لقد غدا كهفا من كهوف الشاطىء :

وغـــــدوت كهفـــــا مـــــن كـهـــوف الشـــط

يـــدمـــغ جبهتـــي لـيـــل، تحجـــر في الـصخـــور

وأن مابينه وبين البعث، آباد تمط فيها الدقائق أرجلها :

وعــرفــت كـيــف تمـــط أرجلـهـــا الدقـــائـــق

كيـــف تـجـمـــد، تـتحـيـــل إلـى عـصـــور

أما الرؤيا، التي كانت "رؤيا بين العين واللمس" لقد أصبحت عينين مسمرتين على الحديد بلا جفون

عينـــاي ســـمـرتـــا علـى أفـــق الـحـديـــد

بـــــــــــــلا جـــفـــــــــــون

أما الشعر "المنبثق عن الفطرة التي تعرف مافي رحم الفصل، تراه قبل أن يولد في الفصول" لقد أصبح فما بائرا، ويداً تخط وتمحو في فتور :

مـــاذا ســوى كـيـــف يـجـــوع فـم يـبـــور

ويد مجوفة تخط، تمســح الخط المجوف في فتور

(1) آخر دواوين الشاعر نشرته دار الآداب عام 1962

وفي قصيدة "جنية الشاطئ" يؤكد الشاعر أن تعرية الذات، والوقوف على جوهر فطرتها، لايقود فعلا إلى التطهر، اللازم لتحقق البحث، لأن من شأن الواقع الحضاري متفسخ، أن يفسخ الذات، أو أن يوهمها، بأنها كذلك، فبعد أن كانت جنية الشاطئ، وهي القصيدة رمز لذات الأمة، صبية سمراء في خيام الغجر :

الـــريـــح تـحـمـلـــه فـتـبـحـــر
خـلـــف أعـيـــاد الـــفـصـــول

وبعد أن كان طبعها : "طبع الرمال الغضة العطشى" وكان من السهل عليها أن تمتزج بعناصر الطبيعة الأخرى، في براءة صافية :

النعنـع البـري يمـزج، في مطـاوى السفـح
والـــريحـــان، أدغـــال بـــأوديتي تهيـج

بعد ذلك كله، تصطدم بالحضارة المحتقنة، المتمثلة في الكاهن الموسوى، فتتحول حيويتها، إلى "كبريت ونار محرقة" ويصرخ بوجهها الكاهن :

جـســد اللعينــة، لـن يطهـــره العمـــاد

وتتحول الغجرية البريئة، إلى عجوز شمطاء، طائشة العقل (على نحو ما تنبأت البصارة من قبل) :

فـي الليـــل أطبـخ لحـــم أطفـــال، يقيـن
ومـــــــع الـــســحـــــــــر
ألـهـــو، يطـيـــب لـــي الـتـنـكـــــر
أتقـــى اللعـنـــات، اهـــزأ بـالـبـشـــر
هيهـــات يعـــرف مـــن أنـــا، عبثـــا، محـــال
شمطاء، تبحث في المزابل عن قشور البرتقال

والمنظومة المنطقية التي نخلص إليهما، بعد الفراغ من القصيدة، هي :

1- التطهر شرط البعث
2- الذات العربية لن تتطهر

3- البعث لن يتحقق

ويخطو الشاعر خطوة أخرى، نحو اليأس من البعث، في قصيدة "لعازر عام 1962 آخر قصائد الديوان، ويتم ذلك على ثلاث مستويات :

1- اعتـراف لعازر، الذي يرمز إلى المناضل العربي، بموته وتشبثه به، وشكه في إمكانية البعث.

صلوات الحب، يتلوها صـديقي الناصـري
أتـرى تبعـث ميتـا حجـرتـه شهـوة الموت
تـــــرى هــــل تستـــطيـــــع،
أن تـــزيــــح الـــصخـــــر عـنـــي
والظلام اليابس المركوم في القبـر المنيـع ؟

ويدخل في هذا المستوى، عجز لعازر، عن تحمل مسؤولية النضال من أجل الجماهير.

الجـمـاهيـر، التـي يعلكهـا دولاب نـار،
مـن أنـا حتـى أرد النـار عنهـا والـدوار ؟
عمق الحفرة يـاحفـار عمقهـا لقـاع لا قرار

2- أن البعث حدث، بإرادة خارجية، هي إرادة مريم أخت لعازر، التي "ذهبت إلى حيث كان الناصري، وقالت له : لو كنت حيا لما مات أخي، فقال لها : إن أخاك سوف يقوم "وليس من طبيعة البعث، أن يأتي من الخارج، بل "في طبيعته أن يتفجر من الذات"

إصرار زوجة لعازر، وهي رمز الحياة العربية، على أن عناية الناصري، أخفقت في إعادة الحياة، إلى زوجها :

ولمـاذا عـاد مـن حـفـرتـه ميتـا كئيـب
غير عرق ينـزف الكبـريت، مسـود اللهيـب

بهذه القصيدة انتهى الشاعر، إلى اليأس من البعث، عبر معاناة فريدة، للموت في "نهر الرماد" وللتحول في "الناي والريح" وللخيبة في "بيادر الجوع"

ولاشك أن لعنصر المعاناة، دخلا في مايلاحظ من توافق، بين إيقاع الأمل واليأس، الذي يسود كل مجموعة من هذه المجموعات، وبين طبيعة الحقبة التاريخية التي كتبت فيها، فقد كتبت مجموعة "نهر الرماد" بين 1953 ، 1956 وهي فترة مظلمة، لم يخفف من ظلمتها سوى الاتجاه الذي بدأت تسير فيه ثورة مصر، ولعل ذلك هو المبرر الوحيد، لنغمة الأمل التي تسود النشيدين الأخيرين في المجموعة. أما مجموعة "الناي والريح" فقد كتبت، بين 1956 ، 1958 وهي أزهى فترة في التاريخ العربي، بعد نكبة 48، في حين كتبت مجموعة "بيادر الجوع" بعد انفراط عقد الوحدة، بين مصر وسوريا، أي في الفترة المظلمة التي سبقت النكسة الأخيرة، وهيأت لها.

وإذا صح أن قسما من عظمة تجربة خليل حاوى، مع الحياة والموت، في مجموعاته الشعرية الثلاث، يعود إلى التوافق القائم بينها وبين حركة الواقع، في هذه الحقبة من تاريخ الأمة العربية، فإن قسما آخر يعود، إلى قدرة الشاعر، على تجاوز ذلك الواقع وتخطية، وعلى معاينة ملامح الواقع المرعب الذي لم يخطر بعد برجم الغيب، على نحو مارأينا، في قصيدة "لعازر عام 1962 ".

بدر شاكر السياب : (طبيعة الفداء في الموت)

وتشغل معاني الموت والبعث، حيّزاً هاما من أشعار بدر شاكر السياب، ولو أنها لا تطرد فيها، على النسق الذي رأيناه عند خليل حاوى، ولعل أهم مايميز تجربة بدر، في معاناته للموت والبعث، هو أن الموت عنده يأخذ طبيعة الفداء، ويملك كل قدراته على بعث الحياة، والانتصار لها، ولعل في ذلك مايقر هيامه الشديد بالموت فقد ظل يعتقد بأن الخلاص لايكون إلا بالموت، إلا بالمزيد من الأموات والضحايا ففي قصيدة "النهر والموت" يصبح الموت انتصارا :[1]

أود لـو غرقـت في دمـي إلى القــرار
لأحـمــل العـبء مــع البشـــر
وأبعـث الحيــاة، إن مــوتي انتصــار

(1) قصيدة "النهر والموت" ص 141 من ديوان "أنشودة المطر" نشر دار مجلة شعر بيروت 96

وفي قصيدة "قافلة الضياع"، نجد أن الموت شرط للبعث :

من يد فن الموتى ليولد تحت صخرة كل شاهدة وليد[1]

مــن يــدفن المــوتى لنعـــرف أننـــا بشــر جــديـــد

أما في "رسالة من مقبرة"، فإن أعداء الحياة أنفسهم يشعرون بخطر الموت : باستشعارهم طبيعة الفداء فيه، فيبعثون بأعوانهم، ليقنعوا الشاعر بقناعة الموت

وعند بابي، يصرخ المخبرون :[2]

"وعـــــر هــــو المـــرقـــى إلـى الجـلـجلـــة

والـــصــخـــر يـــا سيـــزيـــف مـــاأثـقـلـــه"

وتزداد طبيعة الفداء في الموت، عمقا وشمولية، في أشعار بدر، حين تأخذ صيغتها الأسطورية، ويهمنا أن نوضح هذه الحقيقة، بالوقوف عند نموذج أسطوري نعتقد أن بدراً نجح في استخدامه، لإعطاء الموت معنى الفداء، هذا النموذج هو نموذج "المسيح" في قصيدة "المسيح بعد الصلب" :

تقع القصيدة في سبعة مقاطع، يمر المسيح على صليبه في المقطع الأول منها، ويترك وحيدا، غير أنه سرعان مايكتشف أن الصلب لم يمته

عـنـــدمـــا أنـــزلـــوني ســمـعـــت الــريـــاح[3]

فــــي نـــواح طـــويـــل تـــســـف الـــنـخـيـــل

والـــخطـــى، وهـــي تـنـــأى : إذن فـالجـــراح

والصليـب الـذي سمـروني عليـه طوال الأصيـــل

لـــم تمتنـــي، وأنصـــت. كـــأن العـويـــــل

يـعـبـــر الـســهـــل بينـــي وبيـــــن المـدينـــة

(1) قصيدة "قافلة الضياع" من ديوان "أنشودة المطر" ص 59

(2) من قصيدة "رسالة من مقبرة "من ديوان" أنشودة المطر" ص 78

(3) من قصيدة "المسيح بعد الصلب" من ديوان "أنشودة المطر" ص 145

ويهمنا، من هذا المقطع، أن نشير إلى قوة الحياة التي يتمتع بها المسيح المصلوب، والمتمثلة في فعلي، "سمعت" و "أنصت" وفي القدرة على التميز، بين نواح الرياح المتكسر على سعف النخيل، وبين وقع الخطى النائية، وبينهما وبين العمل الذي يعبر السهل. ويهمنا كذلك أن نسجل، أن إقتناع المسيح باستمرار حياته، يقابل بانخداع الكون من حوله بالموت الزائف، ويتمثل ذلك الانخداع، في النواح والعويل وما يشيران إليه، من حزن على صلب المسيح، وفي وقع الخطى الراجعة، وما يدل عليه، من شماته وفرح بالتخلص منه.

في المقطع الثاني يوحد الشاعر، بين بعث المسيح المصلوب، وبين بعث الأمة العربية، التي يرمز إليها الشاعر باسم قريته جيكور :

حينما يزهر البرتقال

حين تمتد جيكور، حتى حدود الخيال

حين يخضر حتى دجاها

يلمس الدفء قلبي، فيجري دمي في ثراها

ويقرر أن قبول المسيح للموت، لم يكن إلا فداء للفقراء والجائعين :

كنت بدأ، وفي البدء كان الفقير

مت كي يؤكل الخبز باسمي

على أن الفداء، يشمل شخص المسيح نفسه، الذي يؤكد أن حياته بعد الصلب، ستكون أخصب، وأعظم من حياته قبله، إنها أشبه بحفنة القمح، تبذر فتثمر كل حبة سنبلة، في كل سنبلة مئة حبة :

كم حياة سأحيا، ففي كل حفرة

صرت مستقبلا، صرت بذرة

صرت جيلا من الناس

في كل قلب دمي قطرة منه أو بعض قطرة

هكذا يصبح موت المسيح، بعثا حقيقيا، لأمة بكاملها

في المقطع الثالث، يحدثنا الشاعر عن الموت، الذي لا يثمر فداء ولا بعثا، أن

هذا الموت هو موت أعداء المسيح، وأعداء الأمة العربية، ويرمز إليهم بالخائن يهوذا، "هكذا عدت فاصفر لما رآني يهوذا" فقد أراد يهوذا، أن يتمسك بالحياة، وأن يفصل بينها، وبين معنى الفداء والموت، فوقع في الموت الأبدي :

كـان ظـلا، قـد أسـود مني وتمثـال فكـرة
جمـدت فيـه واستلـت الـروح منهـا
خـاف أن تفصـح المـوت في مـاء عينيـه
عـينـاه صـخـرة
راح فيهـا يـواري عـن النـاس قبـره

ولقد كان فزع يهوذا عظيما، عندما تأكد من بعث المسيح، الأمر الذي جعله، يعيد النظر في ما ، علم من آبائه، من أن الموت لا يكون إلا مرة واحدة :

ـ "أنت من عالم الموت تسعى ! هـل الموت مـرة ؟
هكذا قال آباؤنا، هكذا علمونا، فهل كان زورا" ؟
ذاك مـا ظـن لمـا رآنـي، وقـالتـه نظرة

وينقل الشاعر التفعيلة، في المقطع الرابع، من فاعلين، إلى فعلين (بكسر العين وتسكينها) ليصور الفزع، الذي أصاب رفاق يهوذا، وليصور اندفاعهم إلى المكان الذي، ثم فيه صلب المسيح، ليتأكدوا من جلية الأمر :

قـدم، تـحـدو ، قـدم ، قـدم
القبـر يكـاد بـوقـع خطـاهـا ينـهـدم

ومن الطريف أن يستغل الشاعر الإيقاع نفسه، ليصور اطمئنان المسيح إلى بعثه، على مافي معنى الاطمئنان، من مناقضة لمعنى الاندفاع الذي أشرنا إليه :

فلـيـأتـوا، أنـي فـي قـبـري
مـن يـدري أنـي ... ؟ مـن يـدري ... ؟
ورفـاق يهـوذا، من سـيـصدق مـازعـمـوا

ولقد تضافر معنى التحدي المتضمن، في صيغة المضارع المقترن بلام الأمر، مع

قوة التوكيد في "إني" و أني" (بالكسر والفتح) مع التريث الواضح في صيغة الاستفهام على تهدئة إيقاع البحر، بعد تحويل تفعيلة بحر الغيب، من فاعلين إلى فعلين.

ويعود الشاعر، في المقطع الخامس، إلى الإيقاع الأول (فاعلين) ليحلل عملية البحث، التي تبدأ كما ينبثق الظن، أو ينعقد البرعم، أو كما يتأرجح الظل بين الليل والنهار :

كنت بالأمس، ألتف كالظن كالبرعم
تحت أكفافي الثلج يخضل زهر الدم
كنت كالظل بين الدجى والنهار

ثم يكون الفداء، فينهدم السور بين البطل والإله :

حين فصلت جيبي قماطا، وكمي دثار
حين دفأت يوما بلحمي، عظام الصغار
حين عريت جرحي، وضمدت جرحا سواه
حطم السور بيني وبين الإله

وحدثنا الشاعر، في المقطع السادس، من الجدل القائم، بين إصرار البطل على (الموت ـ الفداء) وبين إرادة الحياة عند الجماهير الشعبية، ويوضح لنا أن في تضحيته بنفسه بعثا لأمته، وأن في بعث أمته إذكاء لرغبة الفداء عنده، من أجل بعث الأمة، وعند الأمة من أجل أن يحيا البطل، فيهون الموت بتعدد الفادين، ويعظم بما ينجم منه من فداء وبعث :

أعين البندقيات يأكلن دربي
إن تكن من حديد ونار، فأحداق شعبي
من ضياء السماوات، من ذكريات وحب
تحمل العبء عني، فيندى صليبي، فما أصغره
ذلك الموت موتي، وما أكبره

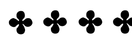
وتحقق جدلية الحياة والموت، في المقطع الأخير، حين تلتقي إرادة الحياة،

بإرادة الموت، على صليب الفداء فيصبح المسيح فاديا، ومفْتدى، ويكون مخاض المدينة ويكون البعث العظيم :

بعد أن سمروني، وألقيت عيني، نحو المدينه
كدت لا أعرف السهل، والسور والمقبره
كان شيء مدى ماترى العين، كالغابة المزهره،
كأن في كل مرمى صليب، وأم حزينه
قدس الرب، هذا مخاض المدينه

على هذا النحو، يستفيد بدر، من الإطار الأسطوري، ليحول الموت الى فداء، ليجعل من الفداء، ثمنا للبعث، لكن مأساة بدر، تأتي من أن شهوة الموت لدى البطل، قد تحبو أو تنطفيء، عندئذ تفتقد الأشياء، قدرتها على التجدد، فإن حدث مايشبه البعث أو يوهم به، كان ذلك هو البعث الزائف الذي رأينا نموذجا منه عند خليل حاوى، ونجد له الآن نموذجا آخر في قصيدة، "مدينة السندباد" :

أهذا أدونيس، هذا الخواء [1] ؟
وهذا الشحوب، وهذا الجفاف ؟
أهذا أدونيس أين الضياءْ
وأين القطاف ؟



من أيقظ العازر من رقاده الطويل ؟[1]
ليعرف الصباح، والأصيل
ويحسب الدقائق الثقال والمراع
ويمدح الرعاع

(1) من أنشودة المطر ص 150

ذلك هو البعث الزائف، لكن ثقة بدر، بجدوى الموت، في كل عملية انبعاث، ثقة تشبه القاعدة، التي لايزعزعها الاستثناء، إنها قاعدة لاتصح فحسب، حين يتعلق الأمر، بالإطار الأسطوري، بل تصح حتى في إطار التحول الصرف، الذي لا يأخذ من الأساطير منهجا له، فالإنسان، لايكون ماهو إلا حين يقتل الماضي فيه، لأن الأشياء لاتقوم، إلا على أنقاضها :

إن شـــــــاء أن يــــكـــــونا[1]

فليهدم الماضي، فالأشياء، ليس تنهض

إلا علـــى رمـــادهـــا المحتـــرق

مـــنـتــــشــــرا فـــي الأفـــــق

في رأيي أن هذه القاعدة، التي لا يقهرها الاستثناء، ليست وليدة إحساس طارئ على بدر، بل تمتد بجذورها، إلى المراحل الأولى من حياته، حين كانت الرسائل تتردد بينه وبين شاعر عراقي، يكبرهُ سنا وتجربة، هو خالد الشواف، في إحدى هذه الرسائل، يصف بدر حلمامن الأحلام، التي كانت تؤَرق وسادته في تلك الفترة المبكرة من شبابه :

"ضباب شفيف ترقِصُ فيه مقبرة القرية، ثم يركن الرقص إلى سكون كئيب، يحضنه الغبش الحزين، وهناك عند السدرة النائمة، قبر مستوحد غريب، رأيت أني راقد فيه، تحت الحصى والتراب، في ظلمة بلهاء، يكاد ثقل الثرى يخنقني خنقا، لكنني من برجي الدامس، استشرق الدنيا، يدغدغها الربيع الباكر، أبصر الأوراق، تنمو بطيئا بطيئا، والبراعم تتثاءب كسلى، عن الزهر الأبيض، وعن ألوان لا تحصى، والعروق دافئة، يسيل فيها ماء الشباب، تزحم جوف الثروي، فأهتف من أعماق اللحد البارد، رباه، أفي الربيع النضير يطويني القبر"[2]

إن أهمية هذا النص، لا تكمن في تجليته، لصراع بين الموت والحياة، في نفس بدر، في تلك المرحلة الباكرة من شبابه، بقدر ماتكمن في ماينطوي عليه من تشابه، بما

(1) "القصيدة والعنقاء" من مختارات لبدر شاكر السياب، اختيار وتقديم أدونيس ص 21 . 22 نشر دار الآداب بيروت 196 .

(2) نقلا عن كتاب "بدر شاكر السياب، حياته وشعره" لإحسان عباس ص 83

نجده من قصائد في مجموعاته الشعرية، التي تمثل ذروة نضجه ولاسيما "أنشودة المطر". ولتوضيح هذا الرأي، سأحاول أن أعرض لبعض المشابه بين هذا النص، وبين قصيدة "رسالة من مقبرة" (1) من مجموعة "أنشودة المطر"

في مطلع النص، نجد هذه العبارة "فأهتف من أعماق اللحد البارد" وفي مستهل القصيدة، نقرأ" من حفرة في قاع قبري أصيح" وفي صلب النص، يصف مايراه، من قاع قبره بقوله : "فأبصر الأوراق، تنمو بطيئا بطيئا، والبراعم تتثاءب كسلى، عن الزهر الأبيض، وعن الوأن لاتحصى، والعروق دافئة، يسيل فيها ماء الشباب" وفي عرض القصيدة نقرأ :

لكن أصواتا كقرع الطبول

تنهل في رمسي

من عالم الشمس

أليس أن الشاعر، في القصيدة وفي النص، ينام في قبره تحت الحصى والتراب، وأن صلته، بما خلف الحصى والتراب، صلة قوية تنبع من قناعته بجدوى عنصر الموت، في كل عملية، يكون البعث غايتها. وهذه العبارة في آخر النص، "رباه، أفي الربيع النضير، يطويني القبر، "أليست تنطوي، على قدر من الاستنكار والاحتجاج ؟ وما الفرق بينها وبين قوله في نهاية القصيدة، بعد أن يكون قد مزج بين مبعث الذات، وبعث الأمة :

"آه لوهران التي لا تثور"

أفلا يقتصر الأمر، على تصعيد معنى الاحتجاج الهادئ، إلى الثورة العارمة ؟ أمر واحد تنفرد به القصيدة، هو أن موت بدر فيها، موت جماعي، ينسجم مع ماقدمناه، من مزجه بين موت الذات وموت الأمة، وذلك مايتجلى في قوله :

هذى خطى الأحياء، بين القبور

في جانب القبر الذي نحن فيه

(1) "انشودة المطر" طبعة دار مجلة شعر 1960 بيروت ص 78

أما موته في النص، فموت فردي، كشأن موته في تلك المرحلة الذاتية[1] التي لم يكن بدر فيها، قد أدرك الصلة بين موته وموت الأمة التي ينتمي إليها. إن إدراك بدر لجدلية الحياة والموت، بتحويل الموت إلى فداء، إدراك قديم قد تكون له علاقة بمزاجه، أو بالتركيب الغريب لعقله الباطن، لكن الأمر المؤكد أنه عرف كيف يفيد من ذلك، في تعقبه لمعاني الحياة والموت، على مستوى الواقع الذاتي، والواقع الحضاري، وتلك إحدى الغايات التي وجد الشعر الحديث من أجل تحقيقها.

عبد الوهاب البياتي : جدلية الأمل واليأس[2]

لابد للمتمتع لشعر عبد الوهاب البياتي، في المراحل السابقة على ظهور ديوانه "الذي يأتي ولا يأتي[3] أن يجد نفسه، أمام حقيقتين متنافضتين، أولاهما قدرته الهائلة، على كشف طبيعة الانهيار والسقوط، التي انتهى إليها الواقع العربي، بعد تقويتها وإزاحة كل الأقنعة البراقة عنها، وذلك أمر يتطلب من وجهة النظر النقدية، حسا مأساويا خارقا، يتمثل في استئثار نغمة اليأس بالمضمون العاطفي لأعماله الشعرية،أما الحقيقة الأخرى فتتجلى، على العكس من ذلك، في سيطرة النزعة المتفائلة، على المضمون العاطفي لتلك الأعمال، الأمر الذي يضعنا أمام تناقض حقيقي، بين ماتفترضه وجهة النظر النقدية، التي تتخذ من المنطق الصوري أساسا لها، وبين وجهة نظر الشاعر التي تعتمد على المنطق الجدلي الحي.

وفي الدراسة القيمة[4]، التي أنجزها الدكتور عز الدين اسماعيل، عن ديوان "النار

---

(1) يشير معظم الدارسين إلى أن شعر بدر مر بمراحل مختلفة قدروها كما يلي 1- المرحلة الرومانسية ، 2- المرحلة الواقعية 3- المرحلة التموزية ، 4- مرحلة العودة إلى الذات (انظر ناجي علوش. مجلة الآداب مارس 1966) ويختلف محي الدين محمد مع ناجي علوش بتقسيمه "المرحلة التموزية إلى مرحلتين، تموزية وقومية (انظر مجلة الشعر القاهرية ع. فبراير 1965) أما عنوان دراسة محي الدين فهو "السياب شاعرا ومناضلا.

(2) أخذت هذه الدراسة من بحث نال به الكاتب دبلوم الدراسات العليا من جامعة محمد الخامس بالرباط سنة 1971 . عنوان البحث حركة الشعر الحديث بين النكبة والنكسة (1947 - 1967)

(3) نشر دار مجلة الآداب بيروت 1966.

(4) نشرت الدراسة في كتاب "مأساة الانسان المعاصر في شعر البياتي" من نشر الدار العصرية للطباعة والنشر بالقاهرة 1966 .

والكلمات"[1] تكريس لوجهة النظر النقدية، جعله يعتقد أن : "صور الأمل، عند الشاعر، صور تعميمية، لأنها مخبأة في الغيب، وأن الشاعر لم يجهد نفسه، في أن يستنبط إطارا محددا لها بأي حدود فكرية، ووقفت الصورة عند مجرد الأمل، في مستقبل بسام" [2] ومعنى ذلك أن الدكتور عز الدين اسماعيل، يريد من صور الأمل، أن تكون نتيجة لمقدمات منطقية تضرب بجذورها في الواقع الذاتي، والواقع الاجتماعي للشاعر، وعندي أن هذا الرأي صحيح، حين ننظر إلى شعر البياتي نظرة جزئية، وحين نكتفي لإثبات رأينا، بمثل القدر اليسير من الشواهد، التي أوردها الدكتور عز الدين اسماعيل، ولكنه خاطئ حين ننظر إلى شعره نظرة كلية، تدخل في حسابها الأعمال الشعرية، التي أنجزها الشاعر بعد "النار والكلمات"، "وخاطيء أكثر من ذلك، حين نطرح هذه القضية بوصفها قضية أمل ويأس، نخرجها بذلك من إطارها الفكري الشامل المتمثل، في جدلية الحياة والموت، التي يَرَى عبد الوهاب البياتي، أن من شأنها :أن تخلق الشاعر الثوري، الذي لايربط ثورته، بثورة معينة، في مكان معين، بل يربطها بالثورة في كل زمان ومكان، أي يربطها بروح الثورة، التي تحل في الحياة، فتنتصر على الموت، وتحل في الأشياء فتمنحها الحياة"[3].

ولاشك في أن البياتي، حين ربط ثورته بروح الثورة، لا بالثورة المحددة بزمان معين، ومكان معين، قد أمتلك معينا لاينضب من صور الأمل، غير أن ثمة أمرين لابد من اعتبارهما، أحدهما ارتباط الشاعر ذاتيا واجتماعيا بالثورة العربية، والآخر، طبيعة هذه الثورة التي تكاد تنفرد، من بين الثورات المختلفة، في كل زمان ومكان، بأنها الثورة، التي تعرف كيف توجه طاقاتها الضخمة من أجل أن تجهض نفسها في كل لحظة، أن ذلك الارتباط، قد جعله يمتلك نبعا آخر، من صور اليأس التي تكاد في كثير من الأحيان، أن تطغى على صور الأمل، وأن تلمس معالمها. غير أنه لابد من القول، بأن علاقة تلك الصور بعضها ببعض، ليست علاقة مد وجزر، موازيه لمد الثورة وجزرها، بل علاقة صراع، قوامه موت الذات وموت الحضارة وبعثهما، وعندي أن الحركة الناجمة عن هذا الصراع، تصلح لأن ترسم حدودا فكرية معينة، لصور الأمل وصور اليأس، في شعر عبد الوهاب البياتي.

---

(1) نشر دار الكتاب بيروت 1964 .

(2) ص 168 من كتاب "مأساة الانسان المعاصر في شعر البياتي".

(3) كتاب "تجربتي الشعرية" للبياتي. نشر دار نزار قباني 1968 ص 71 بيروت.

ومع أن طبيعة هذه الدراسة، التي تتوخى رصد المعالم العامة لتجربة الحياة والموت، لاتسعف على التمعن، في وصف تلك الحدود الفكرية، فإن في وسعها أن، تتريث قليلا، عند المنحنيات الرئيسية، من الخط البياتي لصراع الأطروحة مع نقيضها في جدلية الحياة والموت، فلعل في ذلك، مايُعين على تصور إطار فكري تقريبي لجدلية الأمل واليأس في شعر البياتي.

في هذا الخط البياتي، تبرز ثلاثة منحنيات :

في المنحنى الأول، انتصار ساحق للحياة على الموت، وتمثله الأعمال الشعرية السابقة على "الذي يأتي ولا يأتي" ولا سيما "كلمات لا تموت" (1)، و "النار والكلمات" و "سفر الفقر والثورة" (2)

في المنحنى الثاني تتكافأ الكفتان، ويمثله ديوان "الذي يأتي ولا يأتي"

أما المنحنى الأخير، يَتِمُّ فيه انتصار الموت على الحياة، ويمثله ديوان "الموت في الحياة".

سنحاول فيما يلي، أن نقف عند كل منحنى من هذه المنحنيات، وقفة مناسبة، غير أنه، لابد من القول بأن وقفتنا، عند منحنى الأمل، ستكون قصيرة، نظرا لاهتمام أكثر الدارسين لشعر البياتي، بهذا المنحنى - ولاسيما النقاد الذين ينطلقون من وجهة النظر الاشتراكية في النقد -(3) ولاعتقادنا، بأن مثل هذا الاتجاه يسيء إلى البياتي، بوصفه شاعرا ثوريا. ولإيماننا بأن الثورة، لاتحيا بالأمل وحده، بل تحيا كذلك بالقلق والشك والانتظار.

منحنى الأمل :

رحلة الشاعر في هذا المنحنى، هي رحلة الفنان المناضل، الذي يبدأ المعركة وزمانه أمامه، إن كل خطوة يخطوها، تكشف عن مجلى من مجالي الخراب، ولكنها تتضمن أملا جديدا، ويتوالى الخطى وتراكمها، تقترب الأطروحة من سياقها، ويبدأ

---

(1) ظهرت الطبعة الثانية منه سنة 1969 عن دار الآداب بيروت.

(2) منشورات دار الآداب 1965 بيروت.

(3) من الغريب أن يتجه، هذا الاتجاه، ناقد جاد هو الدكتور إحسان عباس في دراسته القيمة "الصورة الأخرى لشعر البياتي" ولاسيما عند وقوفه على "قصيدتين إلى ولدي علي"

التركيب الذي ينتهي بفعل الوعي، وعزيمة النضال ، لصالح الحياة، ذلك هو السر في تقابل الحياة مع الموت، في هذا المنحنى، وتشابكهما تشابكا لايلبث فيه الموت، أن يقع صريعا، سواء أتعلق الأمر بنضال الشاعر في منفاه، على نحو مانجد في مثل قوله :

الثلـــج فـــي قصـــائـــدي [1]

يـــذوب فـي حقــائــب الـسفـر

أم تعلق بنضال الوطن نفسه، متمثلا في بغداد :

كـلمــــاخيــــملـيـــــل [2]

فجرت بغداد، في محنتها، فجر ضياء

أم تعلق بنضال رفاق الكفاح، الذين يسقطون، فيتحول سقوطهم، في نفس الشاعر، إلى محنة للحياة، ومعرفة بها :

يا قيـس يـا ولـدي، تعلمت الحيـاة [3]

من موت أحبـابي، تعلمت الحيـاة

على هذا النحو، من تفاعل طرفي الجدلية يُصبح في وسع بغداد، رمز الوطن، أن تحيا في ضحاياها، بدل أن تموت بموتهم :

بـغــــــداد مـــانــــامـــت، [4]

وهأنـــذا أراهـا فـي ضحـايـاها تسيـر

ويصبح في وسعها كذلك "أن تطلع الربيع، من ليل عصور الموت والجليد" [5]

وعلى هذا النحو أيضا، لا يبقى موت المناضل، موتا، بل يصبح انتصاراً على الموت :

---

(1) قصيدة "الى بيكاسو" ص 92 من ديوان "النار والكلمات"

(2) "الشهداء لن يموتوا" من ديوان "النار والكلمات" ص 185

(3) "قيس" من ديوان "كلمات لاتموت" ص 43

(4) قصيدة " 27 كانون الثاني" من ديوان "كلمات لا تموت" ص 22

(5) قصيدة "مقبرة الغزاة" من ديوان "كلمات لاتموت" ص 96

البـطـل الأسطـورة[1]

يعـود من رحلتـه الأخيـرة

منتصـرا، معـانقـا مصيـره

إن الموت في هذا المنحنى، هو الخطوة الأخيرة في نضال الشاعر، ونضال رفاقه، ولكنها الخطوة، التي تقود إلى الحياة الحقة، لأن الزمن الذي يناضلونه، ويناضلون فيه كان زمانا داعرا ... كان بلا ضفاف ... وكان عصرا ساده الظلام"[2] والحياة في مثل هذا الواقع الزمني، لايمكن أن تعد حياة، أما الموت الذي يتوج حياة المناضل، فهو باب التجدد والبعث به من هنا اقترن معنى النضال بمعنى الموت، وأصبح مبرر انقلابه إلى حياة، والذي نعرفه، هو أن البياتي مناضل سلاحه الكلمة والموقف : "وكانت القصيدة ... أسلحتي الوحيدة" [3] فلم لاينقلب موته إلى حياة، كما انقلب رماد العنقاء، في أساطير الجاهلية :

جثتـي، فـي شاطيء النـهـر رمـاد[4]

نبتـت، مـن فـوقـهـا زهـرة نـار

نـزع الـرمـح وصـار

رايـةً، نـسـرا، وطـار

إن الوعي المتجدد، والنضال المستمر، والزمن الذي لم يتبدد بعد[5]، هي العوامل التي تضافرت، لدفع طرفي الجدلية، في هذا الاتجاه الذي تم فيه النصر للحياة[6]، في مرحلة ماقبل "الذي يأتي ولايأتي". فما الذي حدث، بعد أن أخذ الزمان يتبدد من غير أن يؤتي النضال أكله، ومن غير أن يتبدد الوعي بالذات، وبالواقع

(1) قصيدة "مرثية الى ناظم حكمت" من ديوان "النار والكلمات" ص 132 .

(2) ص 90 قصيدة "سقط الزند" من ديوان "سفر الفقر والثورة" ص 52

(3) من دياون "سفر الفقر والثورة"

(4) قصيدة "الحصار" من ديوان "النار والكلمات" ص 150

(5) نعني هنا، بالزمن الذي لم يتبدد، مايقابل مفهوم الزمن الضائع، في دواوين الشاعر المتأخرة.

(6) من الخطأ الاعتقاد، بأن كل القصائد السابقة على "الذي يأتي ولا يأتي" قصائد متفائلة، ويكفي دليلا على هذا الخطأ "قصيدتان إلى ولدي علي" من ديوان "سفير الفقر والثورة".

وبالمصير؟ إن الجواب عن هذا السؤال يتطلب وقفة متريثة، عند منحنى الانتظار في ديوان "الذي يأتي ولا يأتي".

منحنى الانتظار :

في النشيد السابع عشر[1] من ديوان "الذي يأتي ولا يأتي.

نقرأ هذه الأبيات :

لو جمعت أجزاء هذي الصورة الممزقة
إذن، لقامت بابل المحترقة
تنفض عن أسماله الرماد
ورف في الجنائن المعلقة
فراشة وزنبقة
وابتسمت عشتار

وهي صورة، تجسم معنى الانتظار، بتعليقها انبعاث بابل رمز الوطن المحترق، بمدلول الامتناع المتمثل، في حرف "لو" ولكن هذه الصورة، تفيدنا أكثر من ذلك، حين تدفعنا إلى التساؤل، عن مدلول "أجزاء هذي السورة الممزقة" التي تتوقف الثورة على جمعها. والواقع هو أن الإجابة عن هذا التساؤل، أمر صعب المنال، لأن الصفة البارزة في هذا الديوان، هي تشتيت المتناقضات (طرفي الجصدية) بنثر الوقائع والأشياء والمقولات والرموز بينها. لإعاقة أية حركة جدلية، تعيد إلى الذهن، إمكان انتصار الحياة على الموت، انتصار ساحقا، ويكفي أن نتعرض لبعض التقلبات التي تمر بها شخصية الخيام، في النشيد السادس عشر، لنتأكد من تلك الصعوبة، فهو مرة يمارس لعبة الموت "رأيته يصارع الثيران في مدريد" ومرة يمارس لعبة الحياة" يضاجع النساء "وهو بين هذا وذلك، "يبيع في مطار روما، علب الكبريت وصحف الصباح والازهار"

(1) النشيد السابع عشر، عنوانه "خيط النور" وهو آخر نشيد في قصيدة "الذي يأتي ولايأتي "الطويا التي كنا نعتبرها في هذا البحث ديوانا من قبيل التجوز" ويلي هذا النشيد السابع عشر في القصيدة تسع رباعيات تستمد نوعيتها من الخيام، أما مضمونها فيتجاوب مع مضمون الاناشيد السبعة عشر التي سبقتها، أما طابعها فيتصل بمزاج البياتي، وبرؤياه للذات وللواقع وللإنسان.

و "يعلم الصبيان في الهند" "يصيح في مئذنة" "يدق في ناقوس" "يحمل في ضلوعه بغداد" وهو فوق ذلك، وأثناء ذلك، "يمتد من جيل إلى جيل كخيط النور". على هذا النحو تتنافر أجزاء الصورة الواحدة، وتتوافق، وتختلف وتأتلف، لتنتهي آخر الأمر، إلى التشتت والتفكك الذي يفترضه ايقاع الانتظار.

وعلى الرغم من تلك الصعوبة، سنحاول أن نقف على أجزاء "تلك الصورة الممزقة وأن نتأملها، لنرى إن كانت تجسد حقيقة البعث أم لا، وسنقتصر، في محاولتنا، على تبين الخطوط الأربعة الهامة لمضمون الديوان وهي كمايلي، خط الحياة، خط الموت، خط السؤال، خط الرجاء.

خط الحياة :

يستمد هذا الخط توهجه مرة، من طبيعة الخيام المحكوم عليه بالحياة، على نحو مارأيناه في النشيد السادس عشر،

وفي قوله بالضبط :

رأيتـه يمتـد مـن جيـل إلى جيـل كخيـط النـور[1]

في عالم الفوضى، وفي تزاحم الأضداد والعصور

ومرة من طبيعته الثورية، وقدرته النضالية، وتحمله العذاب العقيم :

عـــذابـــك الـمـقـيـــم[2]

أشـــعـــل فـــي الـنـــار الـهـشـيـــم

أيـــقـــظ نـيـســـابـــور

وكســـر الزجـاج فـــي نـوافـــذ المـأخـور

ويستمد، مرة أخرى، من الالتفات إلى جدلية الحياة بالموت، التي مازال الإيمان بها قويا في أعماق الشاعر، وذلك ماجعله يرمز لها بعبارة "العملة القديمة" أي العملة التي كان يتعامل بها في دواوينه السابقة :

---

(1) نشيد خيط النور ص 86.

(2) نشيد الذي يأتي ولا يأتي ص 80 .

الـوجــه والقفــا لهــذه العملــة القديمــة[1]

تــوهجــا، وَوُلــد الإنســان مــن جديــد

مصطبغ هذا الخط مرة أخرى، بدم الاستشهاد :

رأيــتـــــه يــولـــــد فـــي مــدريـــــد[2]

في ساحة الإعـدام، أوفـي صيحة الـوليد

وهناك لون آخر، لجأ إليه الشاعر أخيرا، في الرباعيات التي ختم بها الديوان، وهو لون الانفعال، انفعال الأعصاب المتوترة من طول الانتظار

لابـــــــــد أن تـنـــهــــــــار[3]

روما، وأن تبعث مـن هـذا الرمــاد النــار

لابد أن يولد من هذا الجنين الميت الثـوار

كأن جدلية الحياة والموت (العملة القديمة) خذلت الشاعر، وإلا فعلى أي نحو سيولد الثوار من هذا الجنين الميت، إن مبلغ علمنا، هو أن في هذه القصيدة الطويلة، كثيرا من الجثث التي تنتظر الحياة، على نحو ماسنرى.

خط الموت :

الــجــثـــــت الــمبقـــورة البطــــون[4]

تـــســـــد هــذا الشــارع الملعـــون

تلك هي الجثث، التي سبق أن أشرنا إليها، ولكن الموت في هذا الديوان، لا يحب أن يقف عند جثث البشر، المحكوم عليهم بالموت، بل يجوزهم، ليبسط سلطانهُ على الأسطورة وما تتضمنه من نماذج أسطورية، كأنما أراد بعمله هذا، أن يقتل المنهج الأسطوري الذي استفاد منه الشعراء المحدثون كثيرا، من أجل إقناعنا بأن الموت ليس

(1) نشيد خيط النور ص 82

(2) نشيد خيط النور ص 86

(3) رباعية رقم 7 ص 93

(4) نشيد في الطفولة ص 14

سوى عبور نحو الحياة الحقة. ولقد تم له ذلك على صعيدين اثنين لابد من الوقوف عند كل منهما وقفة مناسبة :

1- الوسط الأسطوري :

ويمتد هذا الوسط، في القصيدة، من نيسابور التي تحوم حول جسدها النسور [1] يسلخ جلدها وتشوى حية في النار إلى إرم ذات العماد التي "وغرقت في عبر الليالي إرم العماد"[2] مروراً ببابل التي تقيم "تحت قبة الليل بلا زاد ولا معاد"[3]

2- الأبطال الأسطوريون :

ولقد اعتدنا أن نرى هؤلاء الأبطال، ينفضون موتهم، كما رأيناهم يخرجون من القبور، ومن تحت تلال الثلج، وأكوام الرماد، أما في هذه القصيدة، فإنهم يصبحون فريسة سهلة للموت، بعد أن أنهكهم الانتظار، وأنهك معهم القيم التي يرمزون إليها، هكذا يموت تموز موتا أبديا، "تموز لن يعود للحياة"[4] وتقتل عشتروت ويمثل بجسدها الجميل، "مقطوعة اليدين يعلو وجهها التراب، والصمت والأعشاب"[5] وتموت "كثرين" وهي تلد الحياة "كثرين، وهي تلد الحياة، ماتت"[6] وبموت هؤلاء الأبطال الثلاثة، تموت إمكانية الخصب، كما يموت الحب بموت عائشة :

عائشة ماتت، وهاسفينة الموتى بلا شراع [7]

تحطمت على صخور شاطئ الضياع

وتموت التوبة بموت شهريار : "وشهريار مات" [8] وتموت نزعة البحث عن الحق والفضيلة والمحبة، يموت سندباد :

---

(1) العودة من بابل ص 51

(2) الحجر ص 61

(3) الرؤيا الثالثة ص 46

(4) العودة من بابل ص 54

(5) العودة من بابل ص 53

(6) طردية ص 28 (كثرين هي بطلة رواية وداعا للسلاح لأرنست همنغواي وقد أدركها الموت وهي تضع مولودا).

(7) الموتى لا ينامون ص 24

(8) نشيد الوريث ص 70

جنية البحر على الصخرة تبكي، مات سندباد[1]

وهـــــــــا أنـــــــــا أراه

مـــــركــبـــه يــبـــاع بـــالمـــزاد

وسيـفـــــه يكـســـره الـحـــداد

وماذا بقي، بعد فشل كل هذه القيم، سوى أن تموت الثورة، متمثلة في صيحة الديك، "فديك هذا الليل، مات قبل أن ينبلج النهار"[2] وأن يموت الخيام الذي انتظر مجيئها طويلا، في شخص الذي يأتي ولايأتي،

تـــهــــــرأ الـخـيـــــام [3]

وسـقـطـت أسنـانـه، وجفـت العظـام

وبموت الأسطورة والوسط الأسطوري، وبموت الثورة، وموت الخيام الذي انتظرها طويلا، يبدو أن خط الموت، الذي يعتبر جزءا من "أجزاء تلك الصورة الممزقة" سيخفف كثيرا، من توهج خط الحياة، عندما يقترب أحدهما من الآخر، في إطار تلك الصورة التي نحن بصدد جمع أجزائها.

خط الاستفهام :

ولكن هناك خطا آخر، له نصيبه من التألق، يمكن رصده رغم البعثرة المقصودة التي أريد بها، تفكيك طرفي جدلية الحياة والموت، في قصيدة "الذي يأتي ولا يأتي"، هذا الخط، هو خط التساؤل والحيرة، ولابد من القول بأن هذا الخط يجب أن يجاور خط الموت، في إطار الصورة، لأنه مرتبط بالمصير الذي حدد سلفا في "خط الموت"، ونجمل الحديث عن ذلك الارتباط، في مناقشة الأسئلة الخمسة التالية :

1- يرتبط السؤال الأول، بموت الوسط الأسطوري، الذي يرمز لصدى الحقيقة والعدل :

---

(1) نشيد الحجر ص 62

(2) نشيد الحجر ص 60

(3) نشيد حانة الإنذار ص 24

كلّمتُ نجمة الصباح، قلتُ ياصديقة[1]

أتـزهـر الـحـديـقـة ؟

أتـولـد الـحقـيـقـة ؟

وواضح أن الوسط الأسطوري، المعني هنا، هو بابل مدينة الحق والعدل التي طالما تساءل الشاعر عن بعثها، يؤكد ذلك تساؤله عن أزهار الحديقة، التي تعني حدائق بابل المعلقة.

2- أما السؤال الثاني، فيرتبط بموت عائشة وكثرين، وببقاء عاشقيهما في حالة حزن دائم :

أهـكـذا يـنـتـحـب العشـاق ؟[2]

ويـغـرق النهـار، في البحيرة الكبيـرة ؟

3- ويرتبط السؤال الثالث، بموت شهريار، الذي أحس بالذنب فتاب، وكف عن ظلم الرعية، وبموته انتهت التوبة، وبقي الحكام الظالمون :

أهـــذه الآلام[3]

وهـــذه السجـــون والأصفـــاد

شـــهـادة الـميـلاد يـا خيـام

في هـــذه الأيـــام

4- ويتعلق السؤال الرابع، بهذه الأمور مجتمعة، والسؤال هو :

مـن كـان يبكي تحـت هـذا السـور ؟[4]

لأن الجواب عنه يمكن أن يأتي على هذا النحو : كل الذين تساءلوا عن الحقيقة في بابل، وجميع العشاق الذين انتحبوا لموت أحبائهم، والمظلومون الذين افتقدوا العدالة.

5- أما السؤال الأخير، فيتعلق، بعظام الخيام التي جفت، فهي في انتظار السقيا

---

(1) نشيد الطفولة ص 12

(2) نشيد "طردية" ص 28

(3) نشيد "طردية" ص 29

(4) نشيد "الذي يأتي ولايأتي" ص 41.

متـــى متـــى أيتهـــــا الشمطـــــاء [1] ؟

ستمــطـــــــر الســمــــــــاء !

وواضح أن الاستفهامات الخمـة كلها، إنكارية تثبت عكس مايرجوه السائل، الأمر الذي يؤكد وضع هذا الخط، بازاء خط الموت في إطار الصورة، التي ماتزال تفتقد خطا أخيرا هو خط الرجاء والتمني.

خط الرجاء والتمني :

ويكرس الخط، انتقال الفعل من ساحة النضال، إلى ساحة الحلم، حيث تصبح جميع الرغبات معلقة بمدلول الرجاء المتخلص، من سياق لغوي تتصدره لعلّ، على هذا النحو :

لعلهـا الريـح التي تسبـق مــن يــأتي ولا يـــأتي [2]

لعل قطرة من المطر تبلل الزجاج تثقب الحجـر [3]

لــعـــــلّ نـيـســـــابــــــــور [4]

تخلـع كالحيـة ثـوب حزنهـا وتكسـر الأصفـاد

أو معلقة بمدلول التمني، المتخلص من سياق تتصدره لو :

وددت لو أغرق هكذا المـركب المليء بالجـرذان [5]

وهـــذه الـمدينـــة الـمــومســة الشمطـــاء

لــو جـمـعـت أجـزاء هـذى الصـورة الممزقـة [6]

إذن لـقـــامــت بـــابــل الـمـحـتـرقـــة

(1) نشيد الطفولة ص 14
(2) نشيد "الذي يأتي ولايأتي" ص 42
(3) نشيد "الحجر" ص 61
(4) رباعية رقم 9 ص 94
(5) نشيد "الليل في كل مكان" ص 74
(6) نشيد "الصورة والظل" ص 87

ومعلوم أن مدول الامتناع، في هذا الخط، أقوى من مدلول الرجاء، بدليل أن الصورة التي مازلنا نبحث عن خطوطها العامة، مرتبطة بهذا المدلول، الأمر الذي عطل وظيفة الحلم في تقصير المسافة الزمنية، بين خط الحياة وخط الموت، من أجل إنشاء علاقة جدلية بينهما، ومع ذلك، فقد نجح الحلم، في إقامة جو من التوقع والانتظار، ولكنه لم يفلح في أن يمنح المعنى الكلي للصورة، من أن يميل إلى توكيد خط الموت، وذلك مادفعنا إلى الاعتقاد، بأن الشاعر إنما أراد بجمع أجزاء الصورة، أن يحقق الموت، ثم أن يخلص إلى البحث من خلاله، ولكن شيئا من ذلك لايحدث، لأن خط الحياة في الصورة، على ضعفه ووهنه، مازال محتفظا بشيء من التألق، ولأن المسافة التي تفصله عن خط الموت، مسافة ثابتة، على الرغم من نجاح الحلم، في إقامة جو من التوقع، شبيه بالجو الذي يسبق المعجزات، ولما كان جو التوقع لايمكن أن يدوم، ولما كانت المسافة بين خط الحياة وخط الموت، مسافة ثابتة، في إطار الصورة، فإن الشاعر، لامحالة، سينتهي إلى الموت، ولكن ليس إلى الموت، الذي يقود إلى البعث، بل إلى "الموت في الحياة" وهو عنوان المجموعة التي سنتناولها بالدرس خلال حديثنا عن منحنى الشك.

منحنى الشك :

في ديوان الموت في الحياة، تبرز مرة أخرى قدرة الشاعر على كشف الواقع، لكنها ههنا تبرز، على نحو مخالف للنحو الذي تبدت عليه في المجموعات الشعرية السابقة على "الذي يأتي ولا يأتي"، فبعد أن كان همه، ولاسيما في "كلمات لا تموت" وإلى حد ما" النار والكلمات" في أن يكشف القيم المهترئة الميتة، التي يروج لها العور والأقزام، وأشباه الرجال، والمرتزقة من شعراء ومهرجين، ليعلوا عليها بالقيم الحية، المنبثقة من قوة النضال، وسلطان الثورة، إذا به الآن يرتد ليكشف قيم الحياة نفسها، وليدلل على ماتنطوي عليه، من زيف ومن نفي لمقومات الحياة الحقة.

ولكي يصل الشاعر إلى هذه الحقيقة، كان لابد له من أن يكشف زيف النضال العربي، لأنه لاموت بدُون نضال، كما أنه لابعث بدون موت، فإن حصل بعث دون نضال ودون موت، فهو، من غير شك، بعث مزيف، أو هو الموت في الحياة كما يسميه الشاعر.

في الفقرة الثالثة، من قصيدة "شيء من ألف ليلة وليلة" (1) يكشف البياتي النقاب، عن حقيقة النضال العربي، الذي يقهر الظلم والظالمين، بقدرتهم الخارقة على اصطناع الاجنحة الخيالية، ويبسط الريح، وأكف العفاريت، التي تخترق حجب الزمان والمكان، لتسع المناضل النائم، أمام أمانيه، قبل أن يرتدَّ إليه طرفه :

القارة الجديدة، اكتشفتها

أمام وجه الموت

في آخر الدنيا، أمام البيت

لاشك أننا أمام منطق جديد، تتساوى فيه مدلولات قولنا "وجه الموت" مع قولنا "آخر الدنيا" مع قولنا "أمام البيت" ولاشك أن الغَرض من هذا الترادف المضحك، هو الإطاحة بالأسس التي تقوم عليها هذه الرحلة النضالية، التي تذكرنا، من جهة، برحلة السندباد الثامنة، عند خليل حاوى، في جعلها غاية الرحلة، هي العودة بالبشارة :

كانت سماء الحارهْ

تنتظر البشارهْ

وتذكرنا من جهة أخرى، برحلة كلكمش، في بحثه عن شجرة الحياة، حتى إذا عاد بغصن من أغصانها، أدركه النوم، فأكلت الحية الغصن، وكتب لها الخلود، دون البشر :

وعندما اكتشفتها فاجأني الرقاد

فنمت تحت السور

مرتجفا مقرور

لكن الشاعر لايلبث، بعد أن يرتفع. عامدا. بأهداف الرحلة الى هذا المستوى الإنساني، أن يطيح الأسس، التي يقوم عليها النضال العربي، بربطه انتهاء هذه الرحلة عند سور القارة المكتشفة، بابتدائها فوق السرير، على جناح حلم من الأحلام :

(1) ص 102 من ديوان "الموت في الحياة" طبعة دار الآداب 1968 .

وعـنـدمـا استيقظـت تـحـت الـسور
وقـعـت مـن فـوق سـريـري ميتـا مـقـرور
وأدرك الـصـبـاح شـهـرزاد

الأمر الذي يؤكد أن ماكنا نتوهم، عبر أبيات القصيدة، أنه نضال، لم يكن سوى ضرب من الخيال الحالم، الذي اعتادت شهرزاد، أن تلطف به قصصها، لتنجو بعنقها من سيف شهريار.

ذلك هو النضال المزيف، الذي لايقود إلى البعث، لأن هناك حلقة مقودة بينهما : هي حلقة الموت. أما البعث الذي يقود إليه مثل هذا النضال، فهو البعث الزائف، المفرغ من كل مافي الحياة من قيم إنسانية سامية، لأنه بعث دون حب :

عائشة عادت، ولكنـي وسعت، وأنا أموت[1]
فـي ذلك الـتـابـوت
تـبـادل الـفـيـران،
مجريهما، واحترقا تحت سماء الصيف في القيعان

وبدون كرامة :

أنـا أمـيـر الـدنمـرك، "هملت" اليتيم[2]
أعـود مـن مملكـة المـوت إلى الخمـارة
مـهـرجـا حـزيـن

وبدون عدل :

أبـعـث حيـا بـعـد ألـف عـام[3]
فـي سـاحـة الإعـدام

(1) قصيدة "الموت في غرناطة" ص 26.
(2) قصيدة "الموت في الحب" ص 34 .
(3) قصيدة "الجرادة الذهبية" ص 110

ودون قدرة على مواجهة التحديات :

عدت إلى الفرات ... عدت موقدا يخمد في البـــرد[1]

ويـــــأبـــــى لا يـــصـــد الـــريـــح

إنه البعث الزائف، الذي لايقود رفضه إلى البعث الحقيقي، ولا إلى الموت الحقيق ولكنه يقود إلى الموت في الحياة، الذي يعني حياة الثبات والسكون بين نهر الحياة ونهر الموت :

عـــــائشـــــة تنـــــام فـــي المـــابـــيـــن [2]

حيث يشتد إحساس المرء، بعصارة الحياة، وبالظلام الحي، في طرفي جدلية الحياة والموت، دون أن يصيب شيئا من نعيم الصيرورة :

أسـطــورة أعيــش، بيــن عالــم يـمــوت [3]

وعـــالـــم يـــولـــد مـــن جـــديـــد

أحــس بالعصارة الحيـة، تـسري في عروق الأرض

وبـــالـــظـــلام الـــحـــي

يـــنـــبـــض فـــي نـــواة كـــل شـــيء

ولاريب في أن هذا الضرب من الموت، هو موت زائف، يقابل البحث الزائف، وأن الحياة الحقة، لاتكون إلا من خلال الموت الحق، الذي لايكون إلا بالنضال والتضحية والاستشهاد، وهي شعارات لم يعد لها أي مضمون في الحياة العربية، الأمر الذي دفع الشاعر إلى الشك فيها، وإلى اليأس منها، ومما تقود إليه من حياة وبعث، فكان في يأسه لواقع ماقبل النكسة، وحدس تنبيء بها، وبما ستحمل من مذلة وإنكار وهوان.

ولابد أن نختم هذا العرض، عن البياتي، بالقول بأن قدرته، على كشف الواقع،

---

(1) قصيدة "مراثي لوركا" ص 53

(2) قصيدة "مرثية إلى عائشة" ص 8

(3) من قصيدة "موت الاسكندر المقدوني" ص 91

هي مصدر مافي شعره، من اهتمام بالموت، أما مافيه من اهتمام بالحياة فمصدره الإيمان بالثورة. ومن صراع الموت والحياة، في نفسه، وفي الواقع الذي يحياه، تتفجر صور الأمل، وصور اليأس، وصور القلق والانتظار، فهي لاتأتي من إصرار سابق، بل يفجرها منطق جدلي، شبيه بالمنطق الذي يبدع التاريخ، ولعل في ذلك مايصلح لأن يكون الإطار الفكري، الذي افتقده الدكتور عز الدين اسماعيل، أثناء دراسته لصور الأمل، في ديوان واحد في دواوين البياتي هو ديوان "النار والكلمات".

خــاتمـــة :

وبعد، فما كان لهؤلاء الشعراء، أن يلتقوا، عند معاني الحياة والموت، لو لم يكن إحساسهم بواقع مابعد النكبة، وماقبل النكبة، إحساسا عميقا وواعيا، ولولم يكن مفهومهم للإبداع الشعري، مفهوما شموليا، تلتقي فيه هموم الذات بهموم الجماعة التقاء حميما، ويتداخل فيه موثق الشاعر من الماضي، بموقفه من المستقبل. بمعنى آخر، لقد أصبح وعي الشاعر بالذات وبالزمن وبالكون، مرتبطا بوعيه بالجماعة، ومتضمنا له، وما كان لشيء من ذلك أن يحدث لولا وعي الشاعر الحديث، وإدراكه للتحدي الذي، يهدد حاضره ومستقبله، بالقدر الذي يهدد وجوده القومي، الأمر الذي جعل موقف الشاعر من الذات، ومن الكون، ومن الزمن ومن الجماعة، موقفا موحدا، تمليه رغبته في الحياة والتجدد والانتصار على كل التحديات، التي يرمز اليها برمز واحد، ذي طابع شمولي، هو رمز الموت، الذي يعني موت الذات وموت الزمن (الماضي بكل أمجاده والحاضر بكل تطلعاته) والذي يعني تبعا لذلك محو الوجد القومي والإنساني للأمة العربية.

إن الصراع بين الموت والحياة في تجربة الشاعر الحديث يعني في آخر الأمر الصراع بين الحرية والحب والتجدد الذي يجعل الثورة وسيلته، وبين الحقد والاستعباد والنفي من المكان ومن التاريخ.

ولقد حاولنا، في الصفحات الماضية، ومن خلال دراسة أعمال أهم الشعراء المحدثين، أن نثبت قدرة الشاعر الحديث، على رصد ذلك الصراع، وتصويره بأمانة وصدق، وأن نثبت بصفة خاصة، قدرته على استشراق المستقبل، من خلال معايشته للصراع بين تلك القيم، على نحو مارأينا، في تنبؤات السياب والبياتي وخليل حاوى، الأمر الذي جعلنا، نعتقد أن التجربة الشعرية العربية الجديدة، قد أضافت، إلى التجربة الشعرية العربية العامة، إضافة هامة، حين وحدت بين الحس الفردي والحس الجماعي، وحين هدمت السور القائم بينهما وبين حركة التاريخ. ولاعبرة عندي هاهنا بالسباب المنفعل الذي خص به نزار قباني هؤلاء الشعراء، بعد نكسة الخامس من يونيه [1]، لأنه

---

(1) ومثال ذلك قوله : الشعر لدينا درويش يترنح في حلقات الذكر

والشاعر يعمل حوذيا لأمير القصر

الشاعر مخصي الرجولة بهذا العصر

من قصيدة "شعراء الأرض المحتلة" نشرت في كراسة من دار نزار قباني بيروت 1968

لو كان للشعر من يد في تلك النكسة، لكانت دواوين نزار هي أصابع تلك اليد الماكرة، ثم مالنا نذهب بعيدا مع الأنا المنحرفة التي طالما رددت، في سادية متلذذة :

لم يبق نهد أبيض أو أسود إلا غرست بأرضه راياتي

ومن الشعراء الشباب المخلصين، من امتلأت نفسه فزعا بتنبؤات أولئك الشعراء، قبل حدوث النكسة، فلما حدثت، لم يركبه الرعب، الذي حملته الهزيمة، ولم يفجر في نفسه الشك في قيمة تلك التنبؤات، أما الذي راعه، فهو أن آذان المسؤلين عن النكسة لم تكن واعية، وأن تلك التنبؤات لم تؤت أكلها، فخاطب أولئك الشعراء في شخص زرقاء اليمامة :

أيتها العرافة المقدسة (1)
ماذا تفيد الكلمات البائسة ؟ :
قلت لهم ماقلت عن قوافل الغبار
فاتهموا عينيك يا زرقاء بالبوار
قلت لهم ماقلت، عن مسيرة الأشجار
فاسْتَضْحكوا من وهمك الثرثار
وحين فوجئوا بحد السيف، قايضوا بنا
والتمسوا النجاة والفرار

وما أحسبني في حاجة، للتدليل على قيمة شعر أولئك الشعراء، بالاستشهاد بشعر نزار أو غيره من الشعراء، فقد سبق أن فصلنا القول في تجربتهم الشعرية، وربطنا هذه التجربة بحركة التاريخ خلال العشرين سنة، التي تفصل بين النكبة والنكسة، ولعلّ في وسعنا الآن، أن نؤكد أن الشعر الحديث، قد اضطلع بمهمته، سواء على مستوى كشف الواقع، أو على مستوى استشراف المستقبل، فضلا عن الروافد الثقافية المختلفة التي أغنت مضمونه، وميزته عن المضامين الشعرية، التي سبقته، غير أن النصفة، تقتضي منا

(1) قصيدة "البكاء بين زرقاء اليمامة" من ديوان يحمل الاسم نفسه للشاعر الشاب أمل دنقل دار الآداب البيروتية 969 تقع الفترة المستشهد بها في ص 30 .

أن نسجل، أن ثمة عدة عوامل، حالت بين هذا الشعر وبين أن يصل إلى الجماهير العربية، ليتحول إلى طاقة جبارة، شبيهة بالطاقة التي اعتدنا من الكلمة الصادقة أن تفجرها، في كل العصور، ولعلّ أهم هذه العوامل هي :

1- عامل ديني قومي :

ومرده إلى الخوف، من أن يكون وراء هذا التيار الشعري، محاولة لتشويه الشخصية الدينية والقومية، بالاجتراء على التراث، انطلاقا من أن الشعر، ليس سوى جزء من التراث، وأن المس بالجزء خطوة، في سبيل المس بسائر الأجزاء الأخرى.

2- العامل الثقافي :

ومرد هذا العامل، إلى اقتناع بعض الشعراء والنقاد، بجماليات الشعر القديم، اقتناعا شبيها بالمطلق، جعلهم يرفضون أي محاولة تجديدية، مهما كان هدفها[1].

3- العامل السياسي :

ومصدره خوف الحكام، من المضامين الثورية لهذا الشعر وقد أخذ هذا الخوف، مظهر مصادرة الدواوين، أو منعها من الدخول إلى الأقطار التي يحكمونها، أو سجن الشعراء ونفيهم ومنع جوازاتهم، أو حرمانهم من جنسيتهم.

ولكن أهم هذه العوامل، في نظري، هو العامل المتعلق بتقنية هذا الشعر، أي بالوسائل الفنية المستحدثة، التي توسل بها الشعراء، للتعبير عن التجارب التي سبق الحديث عنها. فلا شك في أن حداثة هذه الوسائل حالت بين الجماهير، وبين تمثل المضامين الثورية لهذا الشعر، ولاشك كذلك، في أن الحديث عن تلك الوسائل الفنية، يقتضي منا وقفة متريثة، سنجعلها موضوع الفصل الأخير من هذه الدراسة.

---

(1) ولقد زاد من فداحة هذا الموقف انصراف بعض النقاد إلى مقارنة الشعر الحديث بالشعر القديم الأمر الذي يحمل على الظن بأن كل مزية تضاف إلى الشعر الجديد هي نقطة ضعف في الشعر القديم ولقد فطن إلى ذلك الدكتور عبد القادر القط حين قال : "ولهذا الشعر الجديد خصومات كثيرة قائمة على أساس قياسه بالقديم" انظر مجلة الآداب ع نيسان 1966 ص 72

الفصل الرابع

الشكـل الجديـد

أتينا في الفصلين السابقين على ذكر خصائص تجربة الشعر الحديث، و ألمحنا إلى أهميتها في الكشف عن واقع الشاعر النفسي وواقعه الاجتماعي، وواقعه الحضاري. وبينا أهمية ذلك الكشف في استشراف المستقبل، والرجم بما استتر في ضمير الغيب، فكان في ذلك وحده ما يشي بالقيمة الفكرية والشعرية العظيمة لهذه التجربة. ولقد آن لنا أن ننظر في تلك التجربة بصفتها تجربة شعرية لاتنضم قيمتها إلا بمعرفة الوسائل الفنية التي تمدها بقيم جمالية لا غنى عنها في أي حديث يدور حول حركة شعرية تجديدية كحركة الشعر الحديث. معنى ذلك أن جدة التجربة وقيمتها تتوقفان على جدة وسائل التعبير عنها، وعلى ما تزخر به تلك الوسائل من دلالة فنية، مصدرها التوافق بين التجربة نفسها وبين وسائل التعبير. ومعنى ذلك، في آخر الأمر، أن التجربة الجديدة، لاتعتمد في التعبير عنها، على جماليات القصيدة العربية القديمة، لأنها تجربة توحد بين الذاتي والموضوعي كما سبق أن رأينا "وعندما تكون التجربة ذاتية وموضوعية يضيق عنها القالب القديم"[1] ولأن الشاعر الحديث يحيا حياته هو، ولايقبل حياة أي شاعر سبقه، مهما بلغت هذه الحياة من العظمة" ومن يحيا الحياة، لايسقط أسير أي شكل نهائي[2] " ثم أنه (أعلم بأدواته ولا يقبل الإرتياح إلى أدوات جاهزة وبالية تكفيه مؤونة النفض والبحث والخلق" [3].

وهو بعد مؤمن بالآجال : للقول بأن الإطار الشعري القديم يقبل كل المضامين الجديدة، ولايعجر عن تحملها، فالحياة قد تغيرت في مضمونها وفي إطارها، وهي تتغير في كل مكان مع الزمن، فكان لابد أن يتغير معها إطارها" [4]على هذا النحو أراد الشاعر الجديد أن تكون أدوات تعبيره ووسائله الفنية، مرتبطة باللحظة التي يحياها، منفصلة عن أية لحظة تسقط في دائرة الماضي. ولا ريب في أن مثل هذا الرأي صحيح، لأنه ناتج عن القول بأن لكل لحظة شعورية طبيعتها خاصة، وأن من شأن هذه الخصوصية أن توسع طاقة وسائل التعبير لدى الشاعر. غير أنه مجانب للصواب عندما يفرض علينا " أن ننتقل من عهد الشكل الواحد، الذي يفرض سلفا على القصيدة، إلى

---

(1) ندوة الآداب البيروتية عدد 2 سنة 1965 والرأي للشاعر خليل حاوي .

(2) عن مقدمة المختارات من شعر يوسف الخال بقلم أدونيس منشورات مجلة شعر ص 28

(3) ص 7 عن مقدمة ديوان "لـن" لانسي الحاج نشر مجلة شعر البيروتية.

(4) ص : 5 ، 6 من مقدمة كتاب الشعر العربي المعاصر لعز الدين اسماعيل نشر دار الكتاب العربي للطباعة والنشر / القاهرة 1967.

مرحلة يصبح فيها لكل قصيدة شكلها الخاص"[1] لأن من شأن الانقطاع إلى محاولة ابتكار شكل جديد لكل قصيدة أن يقود إلى نتيجتين خطيرتين، تتعلق إحداهما بالحد من حرية الشاعر، الذي يستانس باستثمار الأرض التي تم اكتشافها قبل أن ينصرف إلى اكتشاف أرض جديدة. وتتعلق الأخرى بما يؤول إليه الأمر من تعدد الأشكال وتضاربها، واستحالة الوقوف على الهدف من وراء ذلك كله. ولايخفى ماتحصله النتيجة الأخيرة من خطر يتجلى في تزكية تهمة الغموض التي تتميز بها حركة الشعر الحديث عادة، كما يتجلى في عزل الشعر الحديث عن جمهور القراء والمثقفين، الأمر الذي لايملك معه المرء إلا أن يتسائل عن القيمة التي تبقى بعد ذلك كله، لتجربة قامت أساسا على معاناة غربة الإنسان العربي ووحشته وموته وحياته ومواجهة كافة أشكال الظلم والتسلط والقهر على النحو الذي رأينا في الفصلين السابقين .

على أننا إذا تجاوزنا الجانب النظري ، لمناقشة هذا الرأي، وجدنا أن أكثر الشعراء المحدثين لا يأخذون به. وبنظرة واحدة إلى ديوان أي شاعر من الشعراء الذين اكتملت ملامح شخصيتهم، نستطيع أن نلمس التقارب الواضح في الأسلوب، وفي طريقة التعبير، وفي استخدام الصور البيانية والرموز والأساطير، وفي بناء القصيدة العام، بالنسبة لمجموع قصائد الديوان، وليس في ذلك ما يبعث على الاستغراب، بعد الذي رأيناه من ارتباط معظم دواوين الشعراء المحدثين بمرحلة معينة من مراحل تطور تجربتهم الشعرية، وتطور رؤيتهم للنفس والمجتمع والكون عامة. ولاريب في أن وحدة التجربة تفترض وحدة الوسائل المستخدمة للتعبير عنها، مهما تعددت القصائد ومهما طال أمد التجربة، فلو أخذنا ديوانا واحدا من دواوين البياتي التي تعرضنا لها في الفصل السابق. وليكن ديوان "الموت في الحياة" وقارنا بين قصائده مجتمعة وبين قصيدة واحدة هي "قصائد حب إلى عشتار" [2] التي كتبت بعد صدور الديوان، لراعنا التشابه القوي بين قصائد الديوان بعضها مع بعض سواء من حيث احتفاؤها الشديد بالإشارات والرموز والأساطير والنماذج، أو من حيث مزج بعضها ببعض وصياغتها صياغة مشحونة باليأس من الحياة العربية التي امتزجت فيها مظاهر الموت بمظاهر الحياة امتزاجا عجيبا، ولأذهلنا كذلك التباين التام بين هذه القصائد منفردة ومجتمعة،

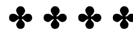
---

(1) خالدة سعيد، من كلمة لها على غلاف ديوان "كتاب التحولات والهجرة في أقانيم النهار والليل" لأدونيس نشر مكتبة صيدا ببيروت 1965.

(2) الآداب عدد : 1969/6 .

وبين القصيدة الأخرى "قصائد حب إلى عشتار" سواء من حيث التحلل التام من استخدام الرموز والأساطير على الرغم من أن معاني القصيدة كلها تتنفس في جو أسطوري تتناوب فيه وتتداخل حالات اليأس والقلق والموت والبعث والشهوة والعشق، أو من حيث الإفادة من أشراقات أساليب المتصوفة وايقاعاتها، للتعبير عن تلك المعاني الأمر الذي جعل الرمز في هذه القصيدة يشف ويشرق ويتحول إلى صور يسهل سكبها في مثل هذا النغم الرقراق :

لاتوفر جسدي، أيامه معدودة، فلتشعل النيران فيه
فغدا، بين ذراع امرأة أخرى وفي أحضان أخرى، تشتهيه
إنني أصبو إلى ذاتك، ماهذه الدموع
قبلة أخرى فنعرى ونجوع
حاملين الشمس من تيه لتيه



جسدي أصبح ورده
عاريا في النور وحده

والواقع هو أن المجال هنا لايتسع للربط بين المرحلة الجديدة التي تمر بها تجربة البياتي بعد نكسة يونيو وبين هذا اللون من تفتيت الرمز حيث خيوط الأمل واليأس بين شرايينه المتصلة، ليستوي صورا حية تنقل في شفافية قوة الحياة التي تشد الإنسان العربي إلى الأرض الصلبة، ويقين الموت الذي يعصف بالآمال ويبدد قوة الأشياء، ولكننا نستطيع أن نبرز الفرق بين استخدام الرمز في هذه القصيدة بطريقة شفافة مشرقة تقترب به من الصورة وبين استخدامه في جميع قصائد الديوان "الموت في الحياة" استخداما فيه حدة وفيه صرامة اضطر معهما الشاعر إلى أن الحق بالديوان هامشا شرح فيه تلك الرموز، و اوضح الغاية من استخدامها. وليس لذلك كله من معنى سوى أن البياتي قد دخل بقصيدته تلك مرحلة أخرى من مراحل تطوره الشعري هي المرحلة التي تتجاوب مع واقع ما بعد نكسة الخامس من يونيو، ولاشك أن في ذلك ما يدعو لإعادة النظر في وسائله التعبيرية على النحو الذي أشرنا إليه .

نخلص من ذلك كله إلى أن الشكل في الشعر الحديث شكل ينمو وليس شكلا بلغ ذروة النمو، وأن نمو الشكل مرتبط بنمو التجربة وتطورها ارتباطا وثيقا، وأن مثل هذا النمو لايمكن أن يتم في الزمن المحدود الذي يلزم لكتابة قصيدة واحدة بل يحتاج إلى مثل الزمن اللازم لكتابة ديوان كامل أو قصيدة طويلة بحجم ديوان، على غرار قصيدة "الذي يأتي ولايأتي" ولعل في هذا الذي انتهينا إليه، ما يعدل رأي اليوت القائل بأنه "هناك أزمانا لاستكشاف أرض جديدة، وهناك أزمانا لاستثمارها" (1) لأن هذا القول يعني أن الثورة على الشكل القديم تقتضي قيام شكل جديد تام النمو يصلح للاستثمار أزمانا يستنفذ طاقاته خلالها، ثم يصار إلى هدمه وبناء شكل جديد على أنقاضه، في حين أن ما انتهينا إليه هو عين ما يراه الشاعر العربي الحديث حين يقرر بأن الشكل "ليس نموذجا أو قانونا وإنما هو حياة تتحرك أو تتغير في عالم يتحرك أو يتغير، فعالم الشكل هو كذلك عالم تغيرات " (2) نضيف فقط إلى هذا الرأي أن التحول في الشكل يحتاج إلى مسافة من الزمن تعادل المسافة التي يحتاج إليها وجدان الشاعر لتمثل حركة الواقع ووعيها، وهي المسافة اللازمة لتطور المضمون نفسه. أي أن الشكل والمضمون معا يتطوران في التحام تام، الأمر الذي يميز طبيعة التطور في الشعر الحديث وهي طبيعة ألصق بالثورة وأدل عليها من طبيعته في الشعر العربي عامة، لأن الشكل في هذا الأخير عبارة عن "وعاء فارغ يتقدم في التاريخ ، سائلا عن شاعر يملأه، وعن مادة يمتلىء بها"(3).

وعلى الرغم من أن تطور الشكل الشعري الحديث، كان يتم على مسافات زمنية معلومة بالنسبة لكل شاعر، فقد استطاع الشكل الشعري الحديث بعد عشرين سنة من النمو، أن يتجاوز الشكل القديم، وأقام بين نفسه وبينه جدارا يصعب على قارىء الشعر أن يتخطاه مالم يُلِم إلماما حسنا بالتحولات الثورية التي أصابت العناصر الأساسية للشكل الشعري كاللغة والإيقاع والتصوير البياني وما نتج عن تحولاتها مجتمعة من تغير في سياق القصيدة وفي بنائها العام . وسنحاول فيما يلي أن نثير أهم القضايا المتعلقة بتطور تلك العناصر وأن نوضح علاقة ذلك التطور بظاهرة الغموض، التي تعتبر أهم

(1) لا سيما إذا لاحظنا أن كثيرا من الشعراء يكتبون القصيدة الواحدة في يوم واحد ويشيرون إلى تاريخ في أواخر قصائدهم.

(2) عن مقدمات مختارات عن شعر السياب بقلم ادونيس منشورات دار الآداب البيروتية 66 ص 6.

(3) المرجع السابق والصفحة .

العوائق التي حالت بين هذه الحركة وبين ماكان يرجى لها من انتشاره الأمر الذي حال بين قطاع هام من المثقفين وبين الإفادة والتمتع بما تزخر به هذه الحركة من قيم فكرية وشعورية تحدثنا عنها في الفصلين السابقين، ومن قيم فنية جمالية هي موضوع حديثنا في هذا الفصل .

تطور اللغة في الشعر الحديث

عندما لاحظنا، منذ قليل، بأن الشكل في الشعر الحديث، شكل ينمو، وليس شكلا يبلغ ذورة النمو، كان ذلك يعني أن قانون النمو والتطور، يشمل فيما يشمله اللغة التي تعتبر جزءا من شكل القصيدة الجديدة، وقد آن لنا أن نشير إلى أن اللغة لم تكن تنمو وتتطور في اتجاه واحد، بل كانت عملية نموها تتم في اتجاهات مختلفة، يتعلق بعضها بنمو لغة كل شاعر بمفرده، ويرتبط بعضها الآخر بالروابط الوراثية التي تربط بين شعراء كل إقليم [1] أو بالروابط الثقافية الأجنبية التي تميز كل زمرة من هؤلاء الشعراء [2] من غيرها، يضاف إلى ذلك التباين الواضح بين التجارب لهؤلاء الشعراء الأمر الذي جعل عملية نمو اللغة وتطورها لاتنتهي بالدارس إلى استخلاص خاصة أساسية واحدة تميز لغة الشعر الحديث، بل تفترض وجود أكثر من خاصة مفردة مهما بلغت هذه الخاصية المفردة من الأهمية.

والواقع هو أن هذه الحقيقة على جهارتها قد غابت عن ناقد معروف هو الدكتور محمد النويهي الذي ألف كتابا في موضوع "قضية الشعر الجديد" تناول فيه مسألتين يعتبرهما أهم مسائل الشعر الجديد" أولاهما مسألة اقترابه من لغة الكلام الحية وثانيتهما خروج شكله الجديد عن عدد القواعد العروضية القديمة" [3] ولاشك في أن مضمون هذه العبارة، يعني أن مسألة اقتراب لغة الشعر من لغة الحديث الحية. ستحتل من الكتاب حيزا لايقل عن نصفه، وأن الأستاذ الناقد حين خص هذه المسألة بهذا القدر من

---

(1) مثال ذلك أن شعراء العراق يميلون إلى العبارة الفخمة ذات الجرس العالي، وأن ذلك يرجع إلى استئناسهم بشعر الفحول من شعراء الشيعة، منذ المتنبي حتى الجواهري . بينما يميل شعراء الشام إلى العبارة الرقيقة ذات الجرس العذب اقتداء بسلسلة من الشعراء تبدأ بالبحتري ولاتكاد تنتهي ببدوي الجبل.

(2) مثال ذلك تأثر شعراء العراق ومصر بالشعر الانجليزي (اليوت خاصة) بينما تأثر شعراء الشام بالشعر الفرنسي ولاسيما جماعة مجلة الشعر اللبنانية.

(3) مقدمة كتاب قضية الشعر الجديد لمحمد النويهي ص : 5.

الاهتمام، كان يرجو أن يصل إلى القول بأن ثمة ميزة أساسية ووحدة تميز لغة الشعر الجديد، هي اقترابه من لغة الكلام الحية. وعلى الرغم من أن غرضه من الوصول إلى هذه النتيجة يتلخص في تبرير قيام حركة الشعر الحديث، فقد انتهى دون قصد إلى أن لغة الكلام الحية هي الخاصة الهامة والوحيدة لهذه اللغة .

والحق أن هذه الخاصة ليست هي الخاصة الوحيدة. ولاهي الخاصة المميزة للغة بعض الشعراء الجدد من لغة سائرهم. معنى ذلك أن هناك شعراء آخرين، تمتاز لغتهم بخواص أخرى، وأن مجموع هذه الخواص هو ما يمكن وصفه بالمميزات الثورية للغة الشعر الجديد .

ولا ريب في أن "مصدر الخطأ" في الرأي الذي انتهى إليه الدكتور محمد النويهي هو اقتصاره في دعم رأيه، على شاعر واحد هو صلاح عبد الصبور، بل على ديوان واحد من دواوين هذا الشاعر هو ديوان "الناس في بلادي" وقد كان عليه وهو يحاول أن يجد مبرراً لقيام حركة الشعر الحديث، في اقتراب لغته من لغة الحديث الحية أن يتأمل لغة الشعراء الآخرين في دواوينهم، وأن يقيم العلاقة بين هذه اللغة وبين لغة الحديث الحية، وأن يعرض الآراء التي ينتهي إليها على آراء غيره من المشتغلين بدراسة هذه الحركة وعلى تأملات الشعراء أنفسهم في محاولاتهم التجديدية. ولو فعل ذلك لاستوفقته عدة قضايا أساسية، يعتبر إهمالها نقصا في أي بحث يجعل من اللغة نقطة انطلاق لتعليل ظاهرة التجديد في الشعر وأثناء حديثهم عن تجاربهم الشعرية لا سيما وأن معظم المهتمين بهذا الشعر يدركون أن أكثر الشعراء المتحدثين لم يقيموا وزنا كبيرا لرأي "اليوت" الذي فتن الدكتور النويهي، والقائل بأن : "واجب الشاعر أن يستخدم الكلام الذي يجده من حوله والذي يألفه أكبر ألفة" [1] بل راح كل واحد منهم يشتق لغته من طبيعة التجربة التي يعاني منها ومن مفهومه الخاص لدور اللغة في عملية الإبداع الشعري. ولكي نلقي على هذا الرأي مزيدا من الضوء نرى أن نقف عند بعض تلك القضايا التي أهملها الدكتور النويهي، لأن من شأن ذلك أن يساعد على إبراز الملامح الحقيقية للغة الشعر الحديث، وأول قضية نقف عندها هي :

النفس التقليدي في لغة الشعر الحديث

من أهم القضايا التي يثيرها شكل القصيدة الحديثة أن بعض شعرائنا المحدثين

---

(1) ص : 12 من كتاب قضية الشعر الجديد .

يؤثرون العبارة الفخمة، والسبك المتين حتى حين يعالجون أكثر التجارب حداثة وأبعدها من المناخ الفكري والشعوري للقصيدة التقليدية، ومن ألمع هؤلاء بدر شاكر السياب، ففي دواوينه القديمة والمتأخرة ما يصلح مادة لدرس هذه الخاصة من خصائص لغة الشعر الحديث، ولكننا نؤثر أن نسوق أول شاهد على ذلك من قصيدة "مدينة بلا مطر"[1] التي تعد بإجماع الدارسين عن عيون الشعر الحديث، يقول بدر في ختام القصيدة واصفا الفرح الذي عم المدينة بهطول المطر بعد احتجاب طويل :

بعد

وفي أبد من الإصغاء، بين الرعد والرعد
تسمعنا، لا حفيف النخل تحت العارض السحّاح
أوما وشوشته الريح، حيث ابتلت الأدواح
ولكن خفقة الأقدام والأيدي
وكركرة وآه صغيرة قبضت بيمناها
على قمر يرفرف كالفراشة أو على نجمة
على هبة من الغيمة
لنعلم أن بابل سوف تُغسل من خطاياها

فحفيف النخل، والعارض السحّاح، عبارتان تقليديتان فضلا عن أن استعمال كلمة عارض بدل سحاب، استعمال نادر، نكاد نقع عليه في غير شعر السياب. وينبغي ألا يخدعنا ورود كلمة (وشوشته) في النص الشعري باعتبار أن المصدر وشوشة معروف في لغة الحديث اليومي لأن استعمال السياب لها ناتج عن كلف خاص بصيغة فعلل ومصدرها فعللة، لما يحس فيها من رنين وقدرة على تشخيص المعنى مع ظلاله العاطفية، للسمع وللبصر في آن، وتلك خاصة لغوية فطن لها الشاعر القديم وأحسن استغلالها [2]، ولكن السياب بَزَّ غيره من الشعراء في هذه الناحية، ويكفي للتدليل على

(1) ص : 38 من قصائد مختارة .

(2) اقرأ قول البحتري في وصف الذئب :

يقهقه عصلا في أسرتها الردى كقهقهة المقرور أرعده البرد

ذلك أن نقف عند قصيدة واحدة من قصائده هي (منزل الأقنان)[1] فقد استغل هذه الصيغة لبعث الحياة والحركة بين أركان ذلك المنزل الخرب المهجور، استغلالا إضطر معه إلى استعمال : "السقسقات" "والهسهسة" و "تهدهد" و "تهزهز" و "يدندن" و "ولولة" و "كفكف". الأمر الذي يؤكد أن استعمال "وشوشة" في النص السابق قد روعي فيه إيقاع صيغته أكثر مما روعي فيه قربه من لغة الحديث. وليس ذلك وحده ما يلفت النظر في لغة السياب الشعرية فهو أكثر الشعراء المحدثين استدعاء لمناخ القصيدة القديمة. التي لاتقنع بالمألوف من القول مادام في طاقة اللغة ما يسعف على التصرف في التعبير، فهو يستعمل حببتك بدل أحببتك "أحببت فيك عراق روحي أو حببتك أنت فيه" [2]ويجمع سفينة على سفائن "ليت السفائن لاتقاضي راكبيها عن سفار" [3] وهي أقل استعمالا من سفن كما يجمع "بوق" على بوقات تشبها بالمتنبي "من الأغلال والبوقات والآهات والوجد"[4] مضيفا ما الزائدة بعد أي الاستفهامية "من أين جئناك؟ من أي المقادير؟ عن أيما ظلم" [5] مضيفها كذلك بعد غير "فيا أربابنا المتطلعين بغير ما رحمة"[6].

ويدخل في إطار استيحاء مناخ القصيدة القديمة، حمل بدر لجموع التكسير من غير العاقل على جموعها من العقلاء، ولقد استفاض ذلك في شعره استفاضة جعلته أقرب إلى أذواق المحافظين، يكفي مثلا على ذلك هذه الأبيات من قصيدة "غريب على الخليج".

وعلى القلوع تظل تطوى أو تنشر للرحيل
زحم الخليج بهن مكتدحون جوّاَ بو بِحارِ
يالمعة الأمواج رنحهن مجداف يرود
بين القرى المتهيات خطاي والمدن الغريبة
مازلت أنقصُ يانقود بكن من مدد اغترابي
مازلت أوقد بالتماعتكن نافذتي وبابي

(1) قصائد مختارة ص : 98 .

(2) قصائد مختارة ص :77.

(3) غريب على الخليج ص : 80 من قصائد مختارة .

(4) قصيدة أم البروم ، ص : 66 من قصائد مختارة .

(5) قصيدة أفياء جيكورص : 105 ، 106 من المصدر نفسه .

(6) قصيدة مدينة بلا مطر ص :34 ، من المصدر نفسه .

ولقد كان في وسع بدر أن يقول عن القلوع "زحم الخليج بها" بدلا من بهن، وعلى الأمواج رنحها بدلا من رنحهن، وعن القرى المتهيبة بدل المتهيبات ولكنه لم يفعل شيئا من ذلك، وأصر على معالمة غير العاقل من جموع التكـير معاملة العاقل تشبها بأساليب الإعراب، وميلا مع ذوقه البدوي الذي لايأنف، فوق الذي ذكرنا، من أدراج بعض الجمل الدعائية في خواتم قصائده الحديثة على نحو ما نقرأ في نهاية قصيدة "أم البروم"[1] .

علـى أمواتـك المتناثريـن بكـل منحـدر
سـلام جـال فيـه الدمـع والآهـات والوجـد
على المتبدلات لحودهم، والغاديات قبورهم طرقا
وطيـب رقادهـم أرقـا

وعلى نحو ما نقرأ في نهاية قصيدة "منزل الأقنان" [2]

ألا يامنـزل الأقنـان، سقتـك الحيـا سحـب
تروي قبـري الضمـآن، تلثمـه وتنتحـب

ولا ريب في أن السياب قد أراد بهذه الصيغ الاستسقائية أن يظهر إشفاقه على المصير الذي انتهت ألمه قبور النساء، في مقبرة أم البروم التي تحولت إلى شارع عصري، وأن يبدي ألمه للنهاية المفجعة التي انتهى إليها الأقنان في قريته جيكور، وقد بلغ من ذلك ما أراد باستغلال تلك الصيغ التي ألفناها في القصائد الغنائية التقليدية، ولا سيما قصائد الرثاء، غير أننا ونحن نتحدث عن النفس التقليدي، في لغة السياب، نرى من المناسب أن نشير من المثال الأول إلى أن إهمال اسم الفاعل مجموعا في قوله "المتبدلات لحودهم" و "الغاديات قبورهم طرقا" هو من الاستعمالات الموغلة في البداوة والتي قل أن نجد لها نظيرا في الاستعمالات اللغوية المألوفة، بل لقد درج الشعراء من أنصار لغة الحديث الحية، على تلافي مثل هذه الصيغ اللغوية بالإكثار من

---

(1) ص : 68 من قصائد مختارة .

(2) 42 المصدر نفسه .

الأسماء الموصولة [1]. أما من المثال الأخير فنحب أن نقف عند تضعيفه للفعلين. سقى وروى بأن أصبحا : سقّى وروّى، بتشديد القاف والواو، فقوي بذلك المعنى في الفعلين وارتاحت نفس الشاعر لذلك القدر من القوة الذي لا مزيد عليه في احتمالات التقوية لهذين الفعلين، تمشيا مع نزعة القدماء إلى تقوية معاني الأفعال بتضعيفها.

إن دراسة الجانب اللغوي في شعر السياب يحتاج إلى وقفة أطول كثيرا مما يناسب طبيعة هذا البحث، ولكننا نحسب أن في هذه الوقفة القصيرة ما يكفي للتدليل على أن لغة الشعر الحديث لم تكن كلها قريبة من لغة الحديث الحية، وأن شاعرا مثل السياب كان أميل إلى النفس التقليدي في لغته، فإن هو حاول أن يسلك مسلك غيره، من الاقتراب من لغة الحديث الحية نص على ذلك كما فعل في مقدمة قصيدته "أغنية في شهر آب" [2] حيث حقق ذلك فعلا في مثل قوله :

والضيفة تضحك وهي تقول : خطيب سعاد
جافاهـــا، وانطـــوت الخِطبـــة
الكلـــب تنكـــــر للكلبـــــة

أو في مثل قوله منها أيضا على لسان امرأة عصرية مترفة :

ناديـــت مربية الأطفـــال الزنجيـــة
الليـــــل أتـــــى يامرجانــــــة
فأضيئي النور، وماذا ؟ إني جوعانة
ونسيـــت، أمامـــي أغنيـــــة ؟
بـــم يهـــذر هـــذا المذيـــاع ؟

وواضح بُعد مابين هذه اللهجة السهلة القريبة من لغة الحديث وبين النماذج التي

---

(1) اقرأ من قصيدة أغنية الليل "لعبد الصبور (ص 20 من ديوان أحلام الفارس القديم) قوله : في ركني الليلي في المقهى الذي تضيئه مصابح حزينة كحزن عينيها اللتين تخشيان النور في النهار" ، إني أتصور أن السياب يكان يكتبها كمايلي : في ركني الليلي في مقهى مضيئة مصابيحه حزينة كحزن عينيها ... الخ. وهو في هذه الحالة سيكسب من ناحيتين 1) التخلص من ركاكة اسم الموصول مع جملة الصلة
2) تفادي الخطأ في جمع مصباح على مصابح بدل مصابيح.

(2) ص : 22 من ديوان "أنشودة المطر" نشر دار مجلة شعر 1960/بيروت .

تتنفس في مناخ القصيدة التقليدية اللغوي. مما سبقت الإشارة إليه من شعر هذا الشاعر.

والواقع هو أن من الدارسين من انتبه إلى ما في شعر بدر من قوة وبُعد عن الإسفاف، فثبت لديهم أنه "أكثر اهتماما بجزالة اللفظ وحسن السبك، وأنه تفوق على زملائه من الشعراء المحدثين بهذا كله ... وأن عربيته أسلم وأقوى" (1).

على أن هذه الصفة من شعر بدر لاتزداد وضوحا إلا حين تقارن بشعر غيره ممن يؤثرون استعمال لغة الحديث الحية عن التعبير عن تجاربهم الشعرية، وعندي أن أبرز هؤلاء هو الشاعر أمل دنقل، ففي ديوانه "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" صور مجتمعة وفق إلى نقلها عن طريق استغلال لغة الحديث الحية التي تحمل همومنا الصغيرة في شرائح متناثرة، لاتبدو قيمتها إلا حين تشد إلى بعضها في مثل الصورة التالية، التي تحمل إلينا حالة من حالات البؤس عاشها الشاعر بطريقة مأساوية لا أثر فيها للانفصال والصراخ :(2)

عينـــا القطـــة تنكمشـــان
فيـــدق الجـــرس الخامســـة صباحـــا
أتحسس ذقني النابتة الطافحة بثورا وجراحا
أسمـــع خطـــو الجـــارة فـــوق السقـــف
وهـي تعد لساكن غرفتها الحمام اليومي
دفـــيء الأغطيـــة، خريـــر الصنبـــور
خشخشة المذياع، عذوبة جسدي المبهور
والخطـو المتـردد فوقـي ليـس يكـف
لكنـــي فـــي دقـــة بائعـــة الألبـــان
تتوقـــف فـــي فكـــي فرشـــاة الأسنـــان

فباستثناء الجملة الأولى "عينا القطة تنكمشان" التي تتوفر على قدر عن الإيحاء ناتج عن الطاقة الرمزية لعيني القطة اللتين ربما دلتا على عيني الزوجة أو على القطة

---

(1) بدر شاكر السياب "بقلم ناجي علوش مجلة الآداب البيروتية عدد نيسان 1965 ن ، صفحة :122.
(2) ص : 44-45 من ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"نشر دار الآداب/ بيروت 1969 .

الحقيقية باستثناء تلك الجملة لاتبقى في المقطوعة أية جملة تتوفر على قيمتها من ذاتها، تأمل مثلا هذه العبارات منفردة " يدق الجرس الخامسة صباحا" "أسمع خطو الجارة فوق السقف"، "دقة بائعة الألبان" "تتوقف في فكي فرشاة الأسنان" أنها شرائح لاتكتسب قيمتها من ذاتها، بل من وضعها في أماكن خاصة تمكننا من تمثل مأساة الشاعر القائمة على المفارقة بين وضعه ووضع جاره المنعم. وتمكننا بعد ذلك من إدراك القيمة الإيحائية لدقة بائعة الألبان التي تعتبر السبب في توقف فرشاة الأسنان، خوفا من المطالبة بالدين أو من الحرمان من وجبة الإفطار.

هكذا يمكن التفريق بين أسلوبين يفيد أحدهما من كل ماتملكه اللغة من طاقات وحاول الآخر الإفادة من جانب واحد من تلك الطاقات هو الجانب الذي يمنح اللغة نفسا جديدا تملك به أن تفتح قاموسها الشعري على حركة الحياة اليومية المتجددة.

وهكذا يمكن القول بأن استعمال لغة الكلام الحية، في الشعر الحديث، ليس إلا ملمحاً واحدا من ملامح لغة هذا الشعر، يقف إلى جانبه ملمح آخر يستمد مقوماته من روح اللغة التقليدية [1] إلى ذلك ملمح ثالث يتعلق بنزعة الشعر الحديث خصوصا "إلى البعد عن لغة الحديث اليومية، وذلك ما سنحاول أن نتعرض له في مايلي :

البعد عن لغة الحديث اليومية

عندما نتأمل لغة الحديث اليومية نجد أن أهم صلة تميزها هي أنها لغة نفعية، لأن هدفها هو التواصل، ولأنها مرتبطة إرتباطا وثيقا بحاجتنا اليومية الملحة، ولا ريب في أن هذا الإرتباط قد جعل لغة الحديث تميل إلى الوضوح، وتنزع منزعا منطقيا يضمن تحقق تلك الحاجات على أحسن وجه، وما هذه هي الصفات التي تميز لغة الشعر على وجه العموم، فلغة الشعر لغة مثالية حتى لدى أكثر الشعراء إرتباطا بالواقع، أو نزوعا إلى الثورة، لأن رغبة هؤلاء في التغيير وإنشدادهم إلى المستقبل يجعلان لغتهم في مأمن من الارتباط بالحاجات اليومية الملحة ثم أنها لغة تستأنس بقدر معلوم من الغموض، وهي بعدذلك لغة تتأبى على المنطق، وتنفر من تقسيماته وتحديداته. ولقد أدرك الشاعر

---

(1) وفي ذلك يقول أحمد عبد المعطي حجازي "إن إيماني بالاشتراكية قد ساعدني على أن أعيد النظر في ثقافتي الكلاسيكية، وأن أجدد قاموسي الشعري الذي خرج عن قاموس الرومانتكيين، فلم يعد له إلا أن يطعم بالقاموس الكلاسيكي حتى يحمي نفسه من لغة الصحف التي ينخدع بها الشعراء فيحسبون أن الشعر لايحتاج إلى أكثر منها "الآداب/مارس/ 1966، ص : 7.

العربي القديم هذه الحقيقة ونوه بها[1] كما أدركها الدارسون المحدثون فقربوها إلى أذهان الشعراء، يقول أروين أدمان :فكثير من الكلمات قد صار باردا حائل اللون خلال الاستعمال (الروتيني) وإنما يثير الشاعر فينا الدهشة، بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذي يخطف الأبصار "[2] ويقول الفقيه اللغوي كارل فيسلر : "إن العلاقات اللغوية ليست على الإطلاق حركات منطقية للتفكير، إنها حلم الشاعر حيث تتضام الأشياء لا لأنها تختلف فيما بينها أو تتحد، بل لأنها تجتمع في الفكر والشعور"[3] فالارتباط غير المتوقع الذي يخطف الأبصار عند أروين ادمان هو ما عناه فيلسر بتجمع العلاقات اللغوية في الفكر والشعور، أي أن العلاقات بين مفردات اللغة لاتستمد نسقها الشعري الرائع من واقع الحياة اليومية بل من الفكر والشعور، وذلك مايبرز رأي الدكتور شكري عياد الذي يرى "أن الشاعر الحديث يخلق في فنه عالما مستقلا عن تجارب الحياة العادية" [4] .

والواقع هو أننا لم نكن في حاجة لعرض هذه الآراء المختلفة، التي تؤكد بعد لغة الشعر عموما عن لغة الحديث لولا ما رأيناه من افتتان وبعض الدارسين لحركة الشعر الحديث برأي اليوت الذي سبقت الإشارة إليه، افتتانا صرفهم عن تأمل اللغة في دواوين نفر من الشعراء المحدثين، ولو أنهم فعلوا لأدركوا أن ثمة شعراً لم يبتعد بلغته عن لغة الحديث فحسب، بل ذهب إلى أبعد من ذلك بأن دأب على مفاجأتنا بإقامة ارتباط غير متوقع بين الكلمات التي يبني بها عبارته، وأن الكلمة في الوسط التعبيري لهذا الشعر "هي غيرها في معجم العادة، لقد تغيرت دلالاتها، وتغير الإطار والتركيب اللذان تندمج فيهما" [5]ولاستوقفهم مثل هذه الصيحة التي تعلن عن ميلاد لغة جديدة ليست بأية حال هي لغة الحديث الحية:

واليـــــوم لـــــي لغتـــــي
ولي تخومي ولي أرضي ولي سمتي [6]

---

(1) الإشارة إلى أبيات البحتري المشهورة : (لم يكن ذو القروح يلهج بالمنطق مانوعه وماسببه ...الخ) .

(2) نقلا عن عز الدين اسماعيل . كتاب التفسير النفسي للأدب، ص :70 .

(3) ص :71 من المصدر نفسه.

(4) من دراسة عن الغموض في الشعر الحديث/مجلة الفكر المعاصر/القاهرية عدد يناير1967 ص :48.

(5) ادونيس مقدمة قصائد مختارة للسياب ص : 8 .

(6) قصيدة (ساحر الغبار) من ديوان مهيار الدمشقي ص : 91.

ولما وجدوا للغة الكلام الحية مكانا في مثل هذا المقطع [1]

ونـــــــادر الأســــــــود
كـــــان الصـــــدى وكــــــان
يجلس بين القمر الجائع والبستان
يكتشف الظل، يغطي جوعه وكان
كالدهـــر فلاحـــا من الفـــرات
يخــــط جـــــرح المـــــاء
يمشـي وتمشـي خلفـه النســاء

ولوجدوا نفسهم مضطرين للاستنجاد بثقافة الناقد الأدبي وذوقه وخبرته الطويلة في معالجة الأساليب البيانية، لكي يدركوا أن نادر الأسود هو زعيم ثورة الزنج، وأنه قد ورد في هذا النص رمزا للثأثر الأبدي بدليل تشبيهه بالدهر وأن الصدى يعني رجع الأصوات المكبوثة في صدور الفقراء في كل زمان ومكان، وأن القمر الجائع لايعني شيئا سوى أحلام الفقراء الخلاص من الجوع والفقر، وأما البستان فيشير إلى الإقطاع أو إلى الترف الزائد عن الحاجة، وبذلك يصبح اكتشافه للظل يعني إدراكه بأن له حقا في ذلك البستان، وعندئذ يكون جلوس نادر الأسود بين القمر الجائع والبستان، يعني مسؤولية الثورة أو وعيها أو ممارستها، وكونه فلاحا يعني أنه الفقير الأبدي والثائر الأبدي، الذي وكلت إليه العناية أن يخيط جرح الماء أي أن يعيد إلى الحياة بكارتها لتحقق المشيئة العلوية بعودة الكفاية والعدل إلى الأرض، فتتحد بعودتهما مشيئة الثورة بمشيئة السماء "يمشي وتمشي خلفه السماء"

بذلك وحده يستطيع الناقد أن يدرك الصلة بين مدلولات لاصلة بينها في واقع الأمر كالصدى، والقمر الجائر ، والبستان، والدهر، والفلاح، وجرح الماء، والسماء، والظل، وأن ينتهي إلى ما انتهى إليه ناقد آخر هو الدكتور علي سعد، حين قرر بشأن لغة ادونيس الشعرية بأننا (نضطر أحيانا كثيرة لأن نحمل الألفاظ معاني وقيما ودلالات مغايرة لما تحمله في الاستعمال الشائع. وعلى هذا النحو نقع في اللعبة التي يتعمدها الشاعر : أن يعيد للكلام فعاليته الإيحائية الأولى، وقدرته التعبيرية البكر التي طمسها

(1) المسرح والمرايا ، ص :260 .

ابتذال الاستعمال المألوف، فالشاعر الذي لايملك غير الكلمات التي قضى لاستعمال العادي على جدتها وطراوتها، يستطيع أن يعيد إليها قدرتها السحرية على بعث العالم... بتنسيقها في تسلسل جديد لايتفق مع المنطق العادي لمفهومها اللغوي[1].

ولاريب في أن أدونيس ليس الشاعر الوحيد الذي ثار على المنطق العادي لمفهوم الكلمات اللغوي، فراح يربطها بالعالم الذي يطمح إلى خلقه فهناك شاعر آخر هو البياتي الذي يعتقد أن الكلمات قد تصبح "دلالات على أشياء غير موجودة في هذا العالم على الاطلاق"[2] وثالث هو محمد عفيفي مطر الذي ضاق بالناس وبلغة حديثهم الحية حين قال: [3]

عدت منكم، بعد أن دوخني الليل وأعماني الطواف
لم أجد غير الثمار الحجرية
واللغات الحجرية

ورابع هو صلاح عبد الصبور الذي يبدو أنه ضاق بلغة الحديث الحية وبما يميزها من بساطة فقال: "إن البساطة التي تعني أن يكاشف الشاعر قراءه ويكشف لهم ما في نفسه –أعتقد أنها تحولت إلى نوع من السطحية" [4].

وهكذا يتضح لنا أن في الشعر الحديث تيارا شعريا تمتاز لغته ببعدها عن لغة الحديث الحية بعدا يكفي لمنح مفرداتها قيما ودلالات مغايرة لما تحمله في الاستعمال الشائع، وأن هذه الميزة تكاد تكون أهم ميزة للغة الشعر الحديث لولا أن هناك ميزة أخرى تتعلق بالسياق الدرامي. هذه اللغة لابد من الوقوف عندها ولو وقفة قصيرة قبل أن ننتهي إلى الكلام عن لغة الشعر الحديث.

السياق الدرامي للغة الشعر الحديث:

وسواء أكان الشاعر الحديث من عشاق العبارة الجهورية ذات الرنين الحاد أو كان ممن يستأنسون بالنسيج الهامس الشفاف، أو ممن يميلون إلى قلب الوشائج بين مفردات اللغة، فإن ثمة صفة هامة تميز سياقه اللغوي هي صدوره عن صوت داخلي،

---

(1) من دراسة لديوان "كتاب التحولات والهجرة" مجلة الآداب عدد 1967/1 ص :19.

(2) تجربتي الشعرية / مجلة الآداب / عدد مارس / 1965 :72 .

(3) قصيدة في المعرفة المرة، ص : 14 من ديوان "ملامح من الوجه الانباذ وقليسي:. نشر دار الآداب ،1969

(4) ندوة الآداب عددنيسان 1966 :ص : 71 .

منبثق من أعماق الذات ومتجه إليها خلافا لما هو الأمر عليه لدى الشاعر القديم، الذي امتاز سياقه اللغوي بصدروه عن صوت داخلي يتجه إلى الخارج، وهو في اتجاهه إلى الخارج يأخذ شكل خطاب أو التماس أو دعوة إلى المشاركة والتعاطف، الأمر الذي يمنعه من أن يقيم جدارا بينه وبين العالم الخارجي أثناء المعاناة والتوتر، فهناك دائما شخص آخر يقاسم الشاعر آلامه :

كليني لهم يا أميمة ناصب

وليل أقاسيه بطيء الكواكب

وحتى حين يلجأ الشاعر القديم إلى أسلوب التجويد الذي يخاطب فيه نفسه فى ظاهر الأمر فهو في الحقيقة يواجه بحالته غيره :

ما بال عينيك منها الدمع ينسكب

كأنه من كِلا سفرية سرب

ولا ريب في أن هذه الميزة في سياق لغة الشعر القديم قد سهلت على الشاعر أن يمزج صوته بصوت الأسرة أو القبيلة على النحو المعروف في قصيدة عمرو بن كلثوم، مادام الحوار يدور بين الذات الفردية أو الجماعية وبين الخارج، أي ما دام الشاعر يفترض أن ثمة أشخاصا يتوجه إليهم بالخطاب.

أما الشاعر الحديث فحواره محدود بدائرة نفسه وحتى حين يبلغ موقفه من نفسه أو من المجتمع أو من الكون جملة، غاية التوتر، فإنه لايطمح إلى أن يهدم الجدار القائم بينه وبين القاريء والمتلقي، أنه يمنح قارئه فرصة أن يتأمله وهو في غمرة موقفه، ولكنه يعلم أن تعاطف المتلقي معه لن يجديه نفعا لأنه في موقف إدانة ولاتكون الإدانة إلا في حالة اليأس من كل ما يرتبط بالوسط المدان، مادام هذا الوسط على الحالة التي استوجبت إدانته، ولاريب في أن القاريء نفسه يشكل بعضا من ذلك الوسط. ولعلنا بالمثال نستطيع أن نوضح ماذكرناه، يقول محمد مفتاح الفيتوري من قصيدة "معزوفة لدرويش متجول"[1] .

شحبت روحي، صارت شفقا

شعت غيما وسنا

(1) من ديوان يحمل عنوان القصيدة نفسها / نشر دار العودة / بيروت / 1970 ص 9-0 .

كالدرويـش المتعلـق فـي قدمـيْ مـولاه أنـا
أتمـرغ فـي شجنـي أتوهـج فـي بدنـي
غيـريَ أعمـى، مهمـا أصغـى، لـن يبصرنـي
فأنـا جسـد حجـر شـيء عبـر الشـارع
جزر غرقى في قاع البحر ، حريق في الزمن الضائع
قنديـل زيتـي مبهـوت
فـي أقصـى بيـت فـي بيـروت
أتألـق حينـا، ثـم أرنـق، ثـم أمـوت

فالصراع الدائم في نفس هذا الدرويش ليس من اليسر بالقدر الذي يجدي معه أشفاقنا أو تعاطفنا معه، وذلك مايفسر تعلقه بضمير المتكلم متصلا في قوله (روحي، شجني، بدني) ومنفصلا (كالدرويش ... أنا ، فأنا جسد) ومستترا (أتمرغ، أتوهج، أتألق، أموت) أن يتعلق به في حالة التألق وفي حالة الموت، أنه في حالة معاناة، في حالة حوار مع النفس، في حالة المكاشفة والكشف غير أن هذا الحوار ليس حوارا معلقا، أو أصم، يدور في حلقة مفرغة من النفس وإليها، بل هو حوار ضارب بجذوره في الحياة، بكل ماتشمله من غنى ومن تناقض، وإلا فما معنى أن يصبح الإنسان "حجرا، شيئا عبر الشارع" دون أن يملك أحد القدرة على إدراكه بالانقاذ أو بالعطف أو الشفقة" غيري أعمى مهما أصغى لن يبصرني" هل هي أزمة الروح التي تشع غيما وسنا تتمرغ في الشجن وتتوهج في البدن، ثم لاتملك أن تمسك بقلامة ظفر من قدمي مولاها، ومن يكون ذلك المولى؟ أهو الجمال أم الحق، أم الحرية، أم الثورة؟ أم أن الأزمة أزمة الروح التي تشف، وتتألق، ثم ترنق وتموت أمام طغيان العادة، قد تكون أزمة الشاعر واحدة من هذه الأزمات أو لاتكون دون أن يهمنا ذلك إلا بالقدر الذي يفيدنا في إبراز أهمية الاتجاه بسياق اللغة إلى أعماق النفس بدل الاتجاه به إلى الخارج على النحو الذي ألفناه في سياق اللغة لدى الشاعر القديم، والواقع هو أن عزوف الشاعر عن إشفاقنا أو عطفنا، وزهده في أن يكون الناطق باسمنا، بصفتنا أصدقاء أو أسرة أو طائفة، قد منحاه مزيدا من القدرة على سبْر أغوار النفس والوقوف على خصوصية التوترات التي تسود علاقتها بالمجتمع وبالكون جملة. وإن هذه الخصوصية قد اقتضت سياقا لغويا جديدا، هو ذلك السياق الذي يدور فيه الحوار بين الشاعر وبين نفسه بدل أن يدور بينه وبين

العالم الخارجي، الأمر الذي جعل الهمس والإيماء والإشارة والصور المقتضبة هي أهم خصائص هذا السياق الجديد.

ولا ريب في أن هذه الخصائص المجتمعة، تجعل السياق اللغوي الجديد أبعد ما يكون عن لغة الحديث المألوفة.

والنتيجة التي نريد أن نخلص إليها، من هذه الوقفة عند لغة الشعر الحديث، هي أن القرب من لغة الحديث الحية ليس هو الخاصة المميزة بلغة الشعر الحديث، ولكنه ملمح من ملامح هذه اللغة، تستمد منه فيضامن الحيوية والطواعية ويقف إلى جانب هذا الملمح ملمح آخر، يصلها بمناخ القصيدة التقليدية ويمدها بمزيد من المتانة والقوة، يضاف إلى ذلك ملامح أخرى تستمدها من سياقها الجديد كالميل إلى الهمس والإيماء والإشارة، ثم تأتي قدرتها على التحلل من كل الارتباطات وعلى أن تعيد نفسها إلى فعاليتها الإيحائية الأولى، لكي يتاح لها أن تنشيء بين مفرداتها علاقات من نوع جديد.

ولاريب في أن هذه الملامح مجتمعة، تلخص التحولات التي أصابت لغة الشعر الحديث وأن عدم الوعي لهذه التحولات، لابد أن يحول بين المتلقي وبين فهم هذا الشعر وتذوقه والاستمتاع به، الأمر الذي يجعلنا نميل إلى القول بأن لذلك كله علاقة بتهمة الغموض التي يرمي إليها الشعر الحديث عادة، ولكن ثمة عوامل أخرى تسهم في ترويج هذه التهمة سنتعرض لها أثناء حديثنا عن التصوير البياني والإطار الموسيقي لهذا الشعر.

التعبير بالصورة في الشعر الحديث:

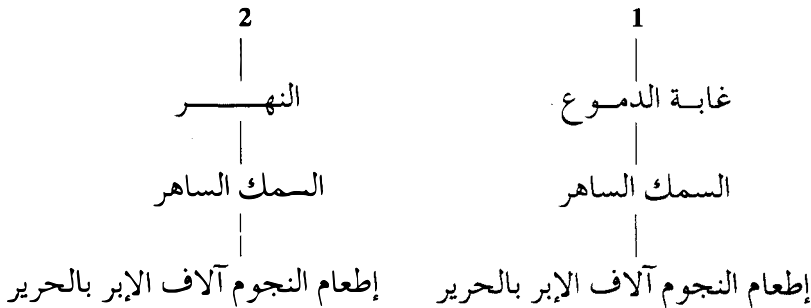
عندما تحدثنا عن الصورة في شعر التيارات الذاتية التي سبقت حركة الشعر الحديث لاحظنا أن جهود الشاعر في الموضوع، قد وجهت إلى ناحيتين اثنتين، أولاهما الحد من تسلط التراث على أخيلته، أثناء عملية الإبداع، والأخرى ربط هذه الأخيلية، بآفاق التجربة الذاتية. وسقنا على ذلك أمثلة من شعر ابراهيم ناجي، وإيليا أبي ماضي، كما لاحظنا أن عملهم في هذه الناحية، كان من أهم ما جاءت به تلك التيارات من تطور وإن ذلك في حد ذاته، يعتبر نجاحا، غير أنه لابد من القول بأنه نجاح محدود بإطار تجربتهم الذاتية نفسها، وأن حركة الشعر الحديث التي وسعت ذلك الإطار، بأن أضافت إلى هموم الذات الفردية هموما أخرى تتصل بالمجتمع وبما يكتنف لعلاقات فيه من تناقض، كما تتصل بحركة التاريخ بقدرة الأمة على توجيهها نحو التقدم

والازدهار والحياة الكريمة، أو نحو التخلف والتقاعس والموت قد توسعت في مفهوم الصورة البيانية بالقدر المناسب لتطور التجربة نفسها، ونريد الآن أن نتعرض لهذا المفهوم الجديد بما يوضح عناصر التطور فيه.

وأول ما نحب أن نشير إليه في هذا الصدد، هو أن الشاعر الحديث لم يعد يهتم بتحرير اخيلته من تسلط التراث البياني عليها، وربطها بتجربته الجديدة فحسب، بل تعدى ذلك إلى الدأب على توسيع أفق الصورة نفسها، لتتسع لأكبر قدر من الاحتمالات المتصلة بأعماق التجربة، فعندما نقرأ خطاب السياب لنهر "بويب" الذي يمر بقرب قريته جيكور، بهذه الأبيات [1].

أغابة من الدموع أنتَ ؟ أم نهر ؟
والسمك الساهر، هل ينام في السحر ؟
وهذه النجوم هل تظل في انتظار ؟
تطعم بالحرير آلافا من الإبر

يذهلنا حقا أن نقف عند هذا الشريط القصير من الصور "غابة الدموع" "السمك الساهر" "النجوم التي تطعم بالحرير آلافا من الإبر فنجد أنفسنا أمام عديد من الأسئلة، عن مدلول هذه الصور في ذاتها وعن مدلولها بإضافة بعضها إلى بعض، ثم عن مدلولها باعتبار علاقتها بتجربة السياب نفسه، فالجواب عن السؤال في البيت الأول يحتمل أن يأتي بالتصديق على أحد شطري السؤال أو على الآخر، كما يحتمل أن يكون أي شيء آخر غير النهر وغير غابة الدموع، ولكننا نؤثر أن نأخذ الاحتمالين الواضحين من صيغة السؤال فعندئذ سنصنف الصور نفسها في زمرتين :



(1) قصائد مختارة ، صفحة : 96.

وبإضافة صفة الجريان الخاصة بالنهر إلى غابة الدموع، سنجد أنفسنا أمام غابة جارية من الدموع، وعندئذ ستقفز إلى أذهاننا صورة الحياة، وسيصبح السمك بشرا، أما السهر فيعني آلام الفقر والمرض والعبودية، وستأخذ النجوم صفة العناية العلوية التي تطعم بالحرير آلاف الإبر لتخيط جروح الإنسانية، وإذا نحن لاحظنا أن السياق الذي تقدم في الزمرتين وتركيبهما هو سياق التساؤل الذي لايزيد عن أن يضع مشكلة الإنسان في دائرة احتمال أن يوجد لها حل أو ألا يوجد، ثبت لنا أن بعض الصور يمكن أن تشع بمدلول آخر غير الذي تقرر بشأنها دون أن يحدث أي اضطراب في السياق، فنوم السمك يمكن أن ينظر إليه على أنه خلاص من الأرق، كما يمكن أن ينظر إليه على أنه جهل من السمك وغفلة، لأن أشعاع الشمس وشباك الصيادين له بالمرصاد، وبذلك يصبح مدلول السؤال في الاحتمال الأول هو: هل يتحقق خلاص السمك بمجيء السحر ؟ أما في الاحتمال الآخر فهو : هل يقع السمك فريسة سهلة في يد الصيادين ؟ وبما أن مضمون الاحتمالين معا معلق بالسؤال الإنكاري فهما متساويان، ولكن اختلافهما قد زاد مدلول الصورة سعة، أي زاد من احتمال شقاء السمك الذي لايعني في سياق الصور العام سوى شقاء الجنس البشري نفسه.

غير أن الشاعر الحديث يميل أحيانا إلى الحد من اتساع مدلول صورة، وذلك بأحكام الربط بينها وبين سائر الصور في القصيدة بكاملها، ولاشك في أنه قد حقق بهذا العمل هدفا غاليا من أهداف الشعر الحديث، هو التعبير بالصور تعبيرا يبتعد بأسلوب القصيدة من اللغة التقريرية الجافة، ويتيح للشاعر أن يسهم في إقامة بناء القصيدة العام عن طريق حركة الخيال، لاسيما بعد أن استطاع أن يفتت الوحدة الموسيقية المتمثلة في البيت الشعري التقليدي على نحو ما سنرى.

ولكي نلقي على هذه المسألة مزيدا من الضوء، نرى أن نقف وقفة مناسبة عند قصيدة حديثة هي "المغني والقمر" لعبد الوهاب البياتي وهذا نصها [(1)]

1

رأيتــــه يلعــــب بالقلـــوب والياقـــوت

2

رأيتـــــــــــه يمـــــــــــوت

---

(1) نقلا عن مأساة الإنسان المعاصر في شعر البياتي ص138 (نشر الدار المصرية للطباعة 1966).

3

قميصه ملطخ بالتوت

وخنجر في قلبه، وخيط عنكبوت

يلتف حول نايه المحطم الصموت

وقمر أخضر في عيونه

يغيب خلف شرفات الليل والبيوت

وهو على قارعة الطريق في سكينة يموت

فصورة اللعب بالياقوت في دورة القصيدة الأولى، المؤلفة من بيت واحد تحتمل أن يكون المغني غنيا مبذرا، وفي هذه الحالة يصبح معنى اللعب بالياقوت هو الخدع والنفاق. غير أن موت المغني في الدورة الثانية، وتفصيل القول بالطريقة التي تم بها الموت في الدورة الأخيرة سيضطرنا إلى فهم الصورتين فهما مخالفا لما أشرنا إليه، فماذا تقول الدورة الثالثة؟ إنها تضعنا أمام جملة من الصور المتسعة الدلالات "قميصه ملطخ بالتوت" : إنها صورة تحتمل أن يكون لون التوت فيها هو لون الدم، وتحتمل أن يكون هو لون شراب التوت الذي كان المغني يحمل منه كاسا قبل موته، والذي ربما رمز إلى بساطة المغني، لأن شراب التوت شراب شعبي.

(وخنجر في قلبه) أن الخنجر يحتمل أن يكون خنجر غدر كما يحتمل أن يكون خنجر عدل. غير أن هذه الصور كلها لاتلبث أن تأخذ سمتا معينا، عندما نصل إلى الصورة التالية:

1- (خيط العنكبوت الذي يلتف حول ناي المغني المحطم الصموت) : فالناي يرمز إلى الفن، فهل ذهب المغني ضحية مؤامرة ضد الفن ؟ وأي نوع من الفن ؟ الفن الهادف أم غير الهادف ؟ .

2- (وقمر أخضر في عيونه) : أن الخضرة رمز السلام، فهل كان المغني شهيد دعوة مخلصة للسلام ؟

(أن القمر الأخضر يغيب خلف شرفات الليل) : فالليل كما نعلم رمز لقوى الظلم الغاشمة، وإذن المغني شهيد، ولكن لماذا يغيب القمر أيضا فوق شرفات البيوت التي لاتحمل أية صفة من صفات الليل ؟ إنه يفعل ذلك إمعانا في السخرية من ساكني البيوت

الذين تمتعوا بفنه، ولم يخفوا لنجدته في ساعة الشدة .

ولاشك في أن هذه النتيجة ستجعل مدلول الفعل يلعب في مطلع القصيدة ، يتضمن معنيين، بحسب الوسيلة التي يتم بها اللعب، فعندما يكون اللعب بالقلوب، يكون المعنى هو إمساك المغني بناصية الفن وعندما يكون اللعب بالياقوت ينصرف المعنى إلى سخرية المغني من المادة واحتقاره لها. كل ذلك من أجل أن يتحدد مدلول كل من الصورتين بترشيح الاحتمال والأقرب إلى الإنسجام مع مناخ القصيدة العام.

وعلى كل حال فإن تحديد مدلول الصورة لا يعني التقليل من أهميتها، لأن الاشعاع الذي ينعكس عليها، من تفاعلها مع الصور الأخرى، سيصرف الأذهان من الدور المحدود الذي أتيح لها أن تلعبه في صلب القصيدة. هذا فضلا عن أن بعض الصورَ قد يتاح لها أن تحيا حياة غاية في الخصوبة حين ترتبط ارتباطا عضويا بتجربة الشاعر في آفاقها الواسعة، كما هو شأن السياب مع حركة الماء التي ارتبطت عنده بفكرة الخصوبة والجدب المتصلة بتجربة الحياة والموت، فتفجرت صورا تبلغ من الأصالة والروعة حدا يكاد لايتوفر لغيره من الشعراء المحدثين.

ولاريب في أن الإلمام بهذه الناحية من شعر السياب محتاج إلى دراسة خاصة، ربما خرجت بهذا البحث عن الهدف الذي رسمناه له، لذلك نكتفي بالتذكير بصورة النهر الذي أصبح غابة من الدموع، لعجزه عن القضاء على الجوع، في المثال الذي تعرضنا له منذ حين، وباستقبال هطول المطر بصورة إنسانية حية من فرح أطفال بابل بزخاته الأولى، المختلطة بالبرد الشبيه بأجنحة الفراشات، في مقطع شعري تعرضنا له أثناء حديثنا عن النفس التقليدي في لغة الشعر الحديث وبالصورة التالية التي تتمرد على الزمان والمكان فتضع الزهرة في قلب قطرة المطر :

في كـل قطـرة مـن المطـــر (1)

حمراء أو صفراء من أجنَّة الزهر

على أن السياب لايبلغ قمة الروعة إلا حين يشرع في أسقاط صفات الماء على الأشياء التي يحبها، فابتسام عيني حبيبته مثلا، يستطيع أن يفعل فعل الماء في الأرض العطشى:

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

(1) قصائد مختارة ص : 95.

وبذلك يأخذ كل شيء جميل صفة الماء، وقدرته على قهر الجدب والعطش والموت.

على هذا النحو يصبح بإمكان الصورة التي حدد مدلولها بالعلاقة القائمة بينها وبين سائر صور القصيدة، أن تحتل حيزا واسعا من تجربة الشاعر تملك أن تحقق فيه مزيدا من الحركة والحيوية والتجدد.

على أن هناك موردا آخر، من الموارد التي تستمد منها الصورة الجديدة حركتها وحيويتها، هو ثقافة الشاعر التي تترسب في أعماقه وتتحول مع الزمن إلى تشكيلة من القناعات ينتظمها سلك عقائدي معلوم. ولاريب في أن هذه القناعات ترفد المضمون الفكري، في قصائد الشاعر، بنسيج عاطفي تتمثل في فيض من الصور التي تمحو مابينها من مسافات زمانية، وتقيم مكان تلك المسافات أواصر من التآلف والتقارب تعززها سنوات الجوار في أعماق نفس الشاعر وتقويها. ولقد سبق أن رأينا أمثلة كثيرة عن تلك الصور، حين تضيق حتى تصبح رمزا، وحين تتسع حتى تأخذ نسق الأسطورة، وتعرضنا لكثير من الرموز والأساطير بالشرح، وأوضحنا علاقتها بالمضامين الفكرية والعاطفية لتجارب الشعراء المحدثين، في الفصل الذي عقدناه لتجربة الحياة والموت في شعرهم، ونكتفي ها هنا بمثال واحد نتأمل فيه كيف تنمحي المسافات الزمانية والمكانية، بين هذه الصور في حالتي اتساعها وضيقها، وليكن مثالنا من قصيدة أبي زيد السروجي لعبد الوهاب البياتي [1] .

كان يغني، عندما أغار هولاكو على بغداد
وعلقت في قلب مدريد وفي أبوابها الأعواد
لأنـــــه كـــــان بــــــلا ميعـــــــاد

فمن الواضح أن بين مدريد وبغداد، مسافة مكانية لاتقل سعة عن المسافة الزمانية التي تفصل بين غزو هولاكو لبغداد، وبين سقوط مدريد في أيدي العسكريين من أنصار فرانكو، وأن بغداد في الأبيات رمز للحضارة التي هدمها المغول، وأن مدريد رمز للتحرر، وأن أبا زيد رمز لانحطاط القيم في النفس الإنسانية التي لايمنعها سقوط قلعتين من قلاع الحضارة والتحرر الإنساني، من مواصلة الغناء، وأن هذه الصور والرموز لم تقفز من أماكنها في التاريخ وفي خريطة العالم إلى قصيدة شاعر لتثبت أن الشعر

(1) ص : 91 من ديوان "كلمات لا تموت" ط 1969/2 .

الحديث يخبط خبط عشواء، بل قفزت من أماكنها المتجاورة في أعماق نفس الشاعر لتؤكد أن مثل هذه النفوس المنحطة تعيش في كل العصور : (لأنه كان بلا ميعاد).

ولا ريب في أن ماسبق أن أشرنا إليه من ولع الشاعر الحديث بالضرب في بحور المعرفة السبعة، قد أتاح له أن يجتني المزيد من الصور والرموز التي تعتبر من أهم الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر الحديث، للتعبير عن تجاربه الجديدة، ولاريب في أن الشاعر حين فعل ذلك، وحين وسع مدلول صوره البيانية، أو حدده بربطه بمدلولات سائر الصور في القصيدة الواحدة، أو حين فتح مدلول الصورة الواحدة على آفاق تجربته المختلفة، قد ابتعد كثيرا عن مفهوم الصور البيانية في البلاغة القديمة، وأن هذا البعد قد ساهم مساهمة فعالة في إبعاد تجاربه الشعرية عن ذوق عامة الناس، كما منحهم نوعا من التبرير لوصف شعره بالغموض ولكن هناك عاملا آخر من العوامل التي دعمت موقفه من الشعر الحديث سنتعرض له أثناء حديثنا عن جانب آخر من جوانب الشكل في الشعر الحديث هو الإطار الموسقي الجديد .

تطور الأسس الموسيقية للشعر الحديث :

على الرغم من كل هذا الذي تحقق للقصيدة الحديثة من تطور، على صعيد اللغة، وعلى صعيد التصوير البياني، فإن أكثر ما لفت أنظار جمهور القراء والدارسين من هذه القصيدة، هو التطور الذي أصاب أسسها الموسيقية، ولعل ذلك راجع إلى أن في وسع الإطار الموسيقي القديم أن يتسع لكل ألوان التطور التي يحتمل أن تصيب لغة القصيدة وصورها البيانية، وأن من شأن ذلك أن يقلل من أهمية هذا التطور وأن يصرف الناس عنه إلى تأمل ما أصاب الإطار الموسيقي نفسه من تحول. ويزيد عن قيمة هذا التفسير لجوء بعض الشعراء المحدثين إلى الإطار الموسيقي التقليدي أثناء صياغة بعض المقطوعات، عن قصائدهم الطويلة، أو اختيارهم لهذا الإطار لكتابة قصائد بكاملها، تأمل هذا المقطع من ديوان "الذي يأتي ولا يأتي"[(1)] :

عديدة أسلاب هذا الليل في المغارة

جماجم الموتى، كتاب أصفر، قيثارة

نقش على الحائط، طير ميت، عبارة

مكتوبة بالدم، فوق هذه الحجارة

---

(1) قصيدة "الليل في كل مكان" ص :73 .

تجد أن كل شيء في المقطع جديد، إذا نحن استثنينا الأساس الموسيقي، ففي لغته إيجاز واقتضاب يمنحان مفرداتها دلالات جديدة، تمتد قيمتها مما يربط بعضها ببعض من علاقات، لا مما تحمله في الاستعمال الشائع، لأن عبارات "كتاب أصفر" "جماجم الموتى" "قيثارة" "طير ميت" "نقش على الحائط" "عبارة مكتوبة بالدم" لايربط بينها أي رابط حسي ولا منطقي في الاستعمال اللغوي المألوف غير أن روابط جديدة تنشأ بينها عندما تصبح كلها أسلابا لليل، غنمها أثناء غزوة قام بها للمغارة التي لم تعد تحمل مدلول المغارة اللغوي، بل أصبحت رمزا للوطن، بدليل احتوائها على القيثارة التي ترمز للفن، وعلى النقوش الحائطية التي ترمز للحضارة، والكتب الصفراء التي ترمز للميراث الثقافي، وجماجم الموتى التي ترمز إلى انتصار الموت، والعبارة المكتوبة بالدم التي ترمز لقوة النضال والتضحية، وجدوى الفدائي في تحويل الهزيمة إلى نصر.

ولاريب بعد ذلك في أن الليل الذي يغزو الوطن، ليسلب منه كل هذه القيم الميتة والحية، لايمكن أن يبقى ليلا بالمفهوم اللغوي الشائع، والأقرب من ذلك إلى الصواب أن يصبح رمزا لقوى القهر والظلم والاستبداد التي عرفنا موقف الشاعر منها أثناء تعرضنا لتجربته مع الحياة والموت.

إن ثمة علاقة جديدة نشأت بين مفردات اللغة المستعملة في هذا المقطع الشعري، وإن هذه العلاقة اكسبت تلك المفردات دلالات رمزية تنحو بالأسلوب منحى تصويريا مركزا، يختلف اختلافا كليا عما ألفناه في أساليب البيان التي تعتمد على الاستعارة والتشبيه بأركانه الأربعة، ثم أن ثمة بعد ذلك، مضمونا جديدا يرتبط بمرحلة من مراحل تجربة الحياة والموت لدى البياتي، وهي مرحلة انتظار الثورة التي يمثلها ديوان "الذي يأتي ولايأتي"، فهل يكفي ذلك وحده لاعتبار هذا المقطع ومايشبهه من مقطوعات وقصائد شعرا حديثا، على الرغم من تقيدها جميعا بالأساس الموسيقي التقليدي وزنا وقافية؟ (1) الواقع هو أننا لو اعتبرناها كذلك لكنا ناقضنا أنفسنا بخصوص ما أشرنا إليه، مرات عديدة من أن كل تطور في المضمون يقتضي تطورا في الشكل، ولن يعفينا من الوقوع في التناقض هذا الذي رأيناه من تطور اللغة والصور البيانية، مع أنهما يؤلفان جزءا هاما من الشكل، لأن التطور الذي عنيناه هو التطور الكلي الذي يشمل، فيما يشمله، الأساس الموسيقي للقصيدة. فكيف نستطيع أن نفسر لجوء الشعراء المحدثين، بين الفترة والأخرى إلى الشكل التقليدي بأشطره المتساوية وقوافيه

(1) يجري المقطع على موسيقى مجزوء الرجز وتفعيلة الضرب مقطوعة مخبونة، ماعدا البيت الثاني فهي مقطوعة فقط.

الموحدة. وهل يعتبر هذا اللجوء إخلالا بالقاعدة المتعلقة بتطور المضمون والشكل في القصيدة الحديثة؟ الواقع هو أن الشاعر الحديث حين شرع في تطوير الأساس الموسيقي للشعر الحديث، لم يكن يفكر في نسْف الأصول الموسيقية الموروثة (1) التي استقرت واستقر البحث فيها على مايشبه القيود الذهبية، إلا بالمقدار الذي يتيح له أن يحرك عواطفه وأحاسيسه وفكره دون أن يعيقه ثقل تلك القيود، أو أن يصرفه إيقاع رنينها المنضبط عن إيقاع مواجده وأفكاره، صحيح أن بعض الأصوات قد ارتفعت للنداء بالانتقال "من عهد عروض الشعر إلى عهد عروض القصيدة" (2) أي أن يصبح لكل قصيدة عروضها الخاص، كما ارتفعت بعض الأصوات الأخرى لتصف موسيقى الوزن والقافية بأنها" موسيقى خارجية، وأنها قالب صالح لشاعر كان يصلح لها، وكان في عالم يناسبها وتناسبه" (3) أو لتعلن أن :

... فالأشياء ليس تنهض (4)

إلا على رمادها المحترق

منتثرا في الأفق

وتولد القصيدة

الأمر الذي يوحي، بأن الشعر الحديث مقبل على إنشاء أساس موسيقي جديد، لايربطه بالأساس القديم نسب ولا قرابة. غير أن هذه الأصوات قوبلت بأصوات أخرى ترى "أن بالإمكان استعمال بحور الشعر العربي وتفعيلاته مفاتيح صوتية يمكن أن تركب منها معادلات موسيقية لاحصر لها" (5) وأن نظام التفعيلة" سيظل أساسا للعروض،

(1) نخرج من هذا الحكم الأشعار التي أهملت موسيقى العروض العربي، معتمدة على ألوان من الموسيقى الداخلية لاضابط لها، مما يدخل في إطار ما يطلقون عليه "قصيدة النثر" ونحن لم نتعرض لهذا الاتجاه في الشعر الحديث لثلاثة اعتبارات. (الاعتبار الأول) إهماله للوزن الذي نعتقد أنه شرط أساسي لكل شعر. و(الاعتبار الثاني) إلتقاؤه مع الشعر الحديث الموزون في الاعتماد على التعبير بالصورة واللجوء إلى الرمز والأسطورة والسياق اللغوي الجديد مما سبق أن تعرضنا له فيما تقدم من هذا الفصل. و(الاعتبار الثالث) هو انحسار موجة هذا التيار أمام الشعر الحديث الذي يعتمد الوزن الشعري أساسا موسيقيا له.

(2) من كلمة لخالدة سعيد على غلاف كتاب التحولات والهجرة " لأدونيس .

(3) من مقدمة ديوان "لن" لإنسي الحاج، منشورات مجلة شعر 1960 ، ص :7 .

(4) قصيدة "القصيدة والعنقاء" للسياب ، ص :13 من مختارات من شعر بدر شاكر السياب .

(5) نزار قباني، ندوة الآداب، عدد 1967/1 وانظر بشأن المصادر التي يمكن الإفادة منها لتطوير الإيقاع الموسيقي للقصيدة مقال الدكتور علي سعد في العدد سنة 1967/ من مجلة الاداب، وبالأخص رأيه في ص:49.

أي أساسا موسيقيا لبنية الكلام مادام نظام الضغط على مقاطع الكلمة غير ثابت"[1]

ولا ريب في أن هذه الأصوات الأخيرة أكثر إنسجاما مع واقع التطور الذي أصاب الأساس الموسيقي للقصيدة الحديثة، ذلك الأساس الذي يعني الاعتماد على التفعيلة الواحدة، مع عدم التقيد بعدد التفعيلات في البيت الواحد، ومع عدم التخلي الكلي عن نظام القافية إلا في بعض الأحيان، ولاريب بعد ذلك في أن هذا اللون من الحرية في التصرف في عدد تفعيلات البيت الواحد، وفي الالتزام بالتقفية أو عدم الالتزام بها قد يقود فيما يقود إليه إلى الوقوع في مثل المقطع الشعري قول البياتي : عديدة أسلاب هذا الليل في المغارة . الذي سبق أن وقفنا عنده وقفة أتاحت لنا أن نتبين معالم التجديد في لغته وصوره البيانية وفي مضمونه، ومعنى ذلك كله، هو أن هذا المقطع يعتبر نموذجا للشعر الحديث، رغم التفعيلات المتساوية في كل بيت بمفرده، ورغم القافية الموحدة في أبياته الأربعة جميعا. ومعنى ذلك أيضا أن عدم التقيد بعدد التفعيلات في البيت مع التخلي عن نظام القافية، أو اللجوء إلى القافية المتراوحة لايكفيان وحدهما لاعتبار الشعر شعرا حديثا مالم تتوفر له عناصر الحداثة الأخرى، سواء ما تعلق منها بالشكل كاللغة والتصوير البياني، أم ما تعلق بالمضمون نفسه .

والنتيجة التي نحب أن نخلص إليها، من كل ما تقدم، هي أن الشعر الحديث ليس ظاهرة عروضية، لأن علاقة الشاعر الحديث بالعروض علاقة تحددها عاطفة الشاعر وإحساسه وفكره وخياله، أثناء عملية الإبداع وهي شبيهة بالعلاقة التي تقوم بين هذه العناصر وبين خاصيتي التعبير باللغة، أو التعبير بالصورة تعبيرا بنائيا حسيا. ولعل أهم ما يميز هذه العلاقة هو ما تتيحه للشاعر من حرية في التعامل مع القوانين العروضية الصارمة التي استقرت في بطون الكتب وحفرت لها مجاري وقنوات في وجدان الشعراء ونقاد الشعر وجمهور متذوقيه، منذ قرون عديدة، ولا ريب في أن ذلك التعامل الحر قد أتاح للشاعر أن يطوع تلك القوانين وأن يطورها، وأن يضيف إلى الخصائص الجمالية للبحور التقليدية، خصائص جمالية أخرى تستمد أصولها من التطور الذي أصاب المضامين الشعرية نفسها.

الأسس الموسيقية للشعر الجديد :

لا أحد يشك في أن للأوزان العربية التقليدية خصائص جمالية معلومة، وأن هذه

---

(1) ص :105 من الشعر العربي المعاصر .

الخصائص كانت أهم العوامل التي مكنت للوزن التقليدي في نفوس الناس وهيأته لبسط نفوذه على مواهب الشعراء وأذواق النقاد، نحو من خمسة عشر قرنا.

والواقع هو أن ميزة النظام هي أهم مايلاحظ في خصائص موسيقى الشعر التقليدي الجمالية، وهي خاصة فتنت الأقدمين، وجعلت كل المحاولات التي بذلها بعضهم للخروج من إطار تلك الخاصة، ومما يميزه من انضباط ودقة هندسية. تنتهي كلها إلى الوقوع على جملة من التنويعات للوحدات الإيقاعية، للإطار التقليدي المنتظم دون أن نتمكن من كسر حدته وإرباك نموذجه الصارم، يدخل في هذه المحاولات نظام الموشحات، وكل ماعرف بعده باسم الرباعيات والخماسيات، كما تدخل فيه أيضا أكثر محاولات شعراء التيارات الشعرية التجديدية الحديثة، التي أوجزنا الحديث عنها في الفصل الأول من هذا البحث.

ولكن الشعراء في جميع عصور الشعر العربي، قد دأبوا على إشاعة جو من المرونة داخل ذلك الإطار الإيقاعي المنتظم بلجوئهم إلى الزحافات والعلل، يقتلون بها وحداته الإيقاعية، ويعطلونها، للتخفيف من حدتها وصرامتها، يفسر ذلك هذا الذي نراه من تحولات التفعيلة الواحدة في الوزن الشعري الواحد، ففاعلن في الرمل قد تتحول إلى فعلاتن أو إلى فاعلن، أو إلى فاعلاتان أو إلى فاعلان، أما متفاعلن من الكامل، فقد تصبح مستفعلن، أو مفاعلن، أو فعلاتن، أو فعلن (بتسكين العين أو كسرها) أو متفاعلاتن، أو متفاعلان. وما قلناه عن الرمل والكامل يصدق قوله عن سائر الأبحر الأخرى. ولا ريب في أن مثل هذه التحولات التي تذهب ببعض أجزاء التفعيلة، أو تضيف إليها أجزاء أخرى، قد نالت من صرامة نظام البيت ومن سياقه الهندسي، ومنحته مزيدا من المرونة والطواعية.

ويدخل في إطار هذه المرونة، ما نلحظه من تطعيمهم موسيقى البحر، بألوان من التنغيم الداخلي المتصل بمناخ القصيدة الشعوري والفكري. ولعل خير مثال على ذلك. إفادتهم من موسيقى الحروف اللينة والحروف الصلبة، لتشخيص العواطف والأفكار. ففي بيت الخنساء التالي :

رفيع العماد طويل النجاد

وساد عشيرته امردا

نجد حرف الياء في (طويل) (ورفيع) يجمع إلى مايفيض به من إيقاع صوتي

باعتبار التقابل بين جملتي (رفيع العماد، طويل النجاد) أو باعتبار التناظر بين طويل ورفيع وبين النجاد والعماد، إيقاعا معنويا يمثله الاتساع في مدلول الرفعة وفي مدلول الطول، والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الألف اللينة في (العماد) و (النجاد) و(ساد) فهي تدل على قوة المعنى المراد منها ومن التركيب الذي وردت فيه، وعلى اتساعه، وكذلك الشأن مع ياء (عشيرته) التي تأتي بعد (ألف) ساد لتنقل إيقاع التقابل والتناظر بين الامتداد في الكسر، والامتداد في الفتح، من شطر البيت الأول إلى شطره الأخير من نحو ولتشخص من نحو آخر عظمة العشيرة حين ننطقها باشباع الياء (عشيرة)، وغير خاف أن عظمة عشيرة ممدوح تقتضي المزيد في الاتساع في مدلول السيادة التي يمارسها عليها، وأن اقتناعنا بمدلول الرفعة والطول والسيادة تقتضي منا أثناء الإنشاد، أن نطيل زمن النطق بحروف اللين التي تساهم في تشخيص ذلك المدلول، وأن من شأن تلك الإطالة أن تمد البيت بفيض من النغم لاقبل للوزن به .

فإن نحن أتينا إلى آخر كلمة في الشرط الأخير وهي قولة (أمرد) هالنا أن نجد السكون يقع على حذف صلب هو الميم، يتقدمها حرف صلد متحرك، ويتلوها حرفان صلدان متحركان، وأن الحركات تزلق، أثناء الإنشاد، فوق الحروف الصلدة، فتجرف معها هداة الكون غير مستقر على حرفه الصلد، ثم تفلت الكلمة لتسقط بمجموعها على صوت الإشباع في آخر الكلمة، فتبيده، ويبقى المجال مفتوحا أمام الحركات لتختم البيت بإيقاع يثير بحركته وسرعته إلى قصر المسافة الزمنية التي استطاع صخر خلالها أن يسود عشيرته (وساد عشيرته أمردا) .

وعلى هذا النحو استطاعت الخنساء أن توفق بين إيقاع المد، في أحرف اللين وإيقاع الحركة، في الأحرف الصلدة، وبين حركة النفس والفكر، فصرفتنا، ولو إلى حين، عما يزخر به إيقاع بحر المتقارب من بروز وحدة وانتظام.

على أن ثمة وسيلة أخرى من الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر القديم لكسر حدة الوزن وصلابته، وللتخلص من حصر معاني القصيدة في وحدات متساوية، هذه الوسيلة هي ما يسمى بالتضمين، و(التضمين في البيت هو إلا يتم معنى قافيته إلا بالبيت الذي يليه[1] ومن أمثلته قول النابغة :

وهم وردوا الجفارَ على تميم   وهم أصحاب يوم عكاظ أني

(1) انظر (لسان العرب)، مجلد13 ط دار صادر ص :251 .

شهدت لهم مواطن صادقات شهدن لهم بحسن الظن مني

ولا يخفى أن في ربط معاني الأبيات بعضها ببعض حدا من استقلال البيت بجزء من معنى القصيدة، وصونا لأفكار الشاعر وعواطفه من أن تصب في قوالب متساوية، وأن من شأن ذلك أن يمنح الشاعر قدرا من الحرية يتيح له أن يعبر عن الدقة الشعورية الواحدة، بأكثر من وحدة موسيقية هي البيت المحدود بنبرة موسيقية قاطعة، تتمثل في القافية. والواقع هو أن الشعراء رغم وعيهم بالطاقات التي يتوفر عليها نظام الوزن التقليدي لم يستطيعوا أن يحدوا من صرامته ولا استطاعوا أن يحولوا الذوق العام، وذوق النقاد والعروضيون خاصة، عن الافتتان به، بل لقد سارعوا هم أنفسهم إلى احتضانه، وأضافوا إلى قيوده الصارمة قيودا أخرى اختاروها بأنفسهم، فاتجهت جهودهم إلى التقليل من الزحافات، وأضافوا إلى قيد الروي في القافية، قيدا آخر بالتزامهم ما لا يلزم، ثم مالوا إلى صلب البيت فألزموا أنفسهم بقافية داخلية على نحوما نقرأ للحريري :

ياطالب الدنيا الدنية إنها شرك الردى وقرارة الأكدار

دار متى ما أضحكت في يومها أبكت غدا تبًّالها من دار

وهكذا يتضح أن الشاعر القديم، لم يكن يخطوا خطوة واحدة، في سبيل فك موهبته ومشاعره وأفكاره من أمر صرامة البيت القديم ونظامه الهندسي، حتى يجد كل شيء حوله يتبرم بفعله (النقد – العروض – الذوق العام) فإذا به يعود إلى احتضان قيود أو ينصرف إلى خلق قيود جديدة على نحو ما رأينا. الأمر الذي يجعل التطور الحقيقي للإطار الموسيقي للقصيدة العربية، يتأخر حتى أواخر العقد الخامس من هذا القرن، وسنحاول فيمايلي أن نسلم بأهم التطورات التي تحققت للقصيدة العربية في الإطار الموسيقي الجديد .

لا ريب في أن أهم ما يميز الإطار الموسيقي الجديد هو تفتيت الوحدة الموسيقية القديمة التي تتمثل في البيت الشعري، ذي الشطرين المتساويين، فقد بلغ من تفتيت الشعراء له، أنهم أربكوا الدارسين والنقاد، بأن وضعوهم أمام مسألة اصطلاحية، تتعلق بتسمية ما يقابل البيت، في الإطار الموسيقي الجديد للقصيدة، يكفي للتدليل على ذلك، أن نتدبر اجتهادات ثلاثة من النقاد، الذين خصوا الجانب الموسيقي، من حركة الشعر الحديث، بمزيد من الاهتمام، وهم نازك الملائكة، والدكتور محمد النويهي، والدكتور عز الدين إسماعيل، ولو فعلنا ذلك، لما وجدنا اثنين منهم، يستقلان بمصطلح واحد،

فنازك الملائكة تؤثر استعمال كلمة "شطر" ويفضل النويهي كلمة "بيت"، أما عز الدين اسماعيل فينفرد باستعمال "شطر شعري" ولاريب في أن لكل واحد منهم مبررا أو أكثر، جعله يفضل هذا المصطلح أو ذاك، وأن كل من يتعرض لهذا الموضوع، سيجد نفسه مجبرا على أن يفعل مثل ما فعلوا، اجتهادا أو تقليدا، غير أن ثمة حقيقة ستظل قائمة، وهي أن هذا الذي يقابل البيت، في الشعر الحديث، يختلف اختلافا كليا في أنه لا يعتبر وحدة موسيقية ذات طول ثابت، بل يتعلق طوله وقصره بما يتضمن من نسق شعوري وفكري، فقد يقصر ذلك النسق، حتى لا يحتاج في التعبير عنه موسيقيا إلا إلى تفعيلة واحدة، وقد يطول حتى ينتظم تسع تفعيلات أو أكثر، على نحو ما سنرى، ولقد ترتب على هذا الاختلاف بين طبيعة البيت في القصيدة القديمة، وبين ما يقابله في القصيدة الحديثة، اختلاف آخر، بين طبيعة البناء الموسيقي العام للقصيدتين، يتضح ذلك تماما من تصورنا لقصيدتين اثنتين، ٠إحداهما تقليدية، والأخرى حديثة، تتألف كل منهما، من خمسة عشر بيتا من بحر الهزج، (مَفاعيلن) فأول ما سيلفت انتباهنا، هو أن عدد التفعيلات في القصيدة التقليدية، سيكون هو نتاج ضرب عدد الأبيات الخمسة عشر في عدد التفعيلات الأربع (لأن الهزج لايستعمل إلا مجزوءا) والنتيجة هي ستون تفعيلة، نصفها من صدور الأبيات، ونصفها الآخر من نصيب أعجازها، في حين أن عددها في القصيدة الحديثة لايمكن تصوره، لأن عدد التفعيلات في البيت الواحد، غير معروف، ولا ضابط له سوى النسق الشعوري والفكري الذي يختلف من قصيدة إلى أخرى، كما يختلف في أماكن معلومة من أية قصيدة بعينها، الأمر الذي ينتهي بنا إلى القول، بأن عدد الأبنية الموسيقية الحديثة التي يمكن تشكيلها من البحر الواحد، في إطار عدد الأبيات المعروف في القصيدة العربية، لا يحيط به حصر، في حين أننا لانستطيع أن نشكل منه الأبنية موسيقية تقليدية واحدة، ولا ريب في أن السبب في ذلك يرجع إلى أن حركة المشاعر والأفكار والأخيلة هي التي تتحكم في طول البيت الشعري الحديث وقصره، وهي التي تتحكم بعد ذلك في بناء القصيدة العام، بينما نجد طول البيت، في أي بحر من البحور الشعرية القديمة، محدودا وثابتا وجاهزا لأية عاطفة أو فكرة أو خيال، سواء أكان استعمالنا للبحر تاما أو مجزوءا أو مشطورا، أو منهوكا، كما أن بناء القصيدة العام محدود بعدد أبياتها الثابتة الطول، أي أنه عبارة عن تكرار للوحدة الموسيقية الثابة، التي تتمثل في البيت، وهذه النتيجة في حد ذاتها تعتبر خاصة يمتاز بها البناء الموسيقي الحديث.

وتزداد هذه الخاصة أهمية حين نلاحظ أن عدد البحور الشعرية المستخدمة في

الشعر الحديث، أقل كثيرا مما هو معروف، في العروض التقليدي، ذلك أن جل ماكتب من شعر حديث، لايخرج عن ستة بحور، يجري كل بحر منها في واحدة من التفعيلات التالية : مفاعيلن (الهزج) فاعلاتن (الرمل) مستفعلن (الرجز) متفاعلن (الكامل) فعولن (المتقارب) فاعلن (المتدارك) ومع ذلك فقد أصبح في وسع الشاعر، أن يستخلص من البحر الواحد عددا هائلا من الأبنية الموسيقية، التي ربما أغنته عن التفكير في الانصراف من البحر ذي التفعيلة الواحدة إلى غيره، ولقد فطن الشاعر الحديث إلى هذه الخاصة منذ السنوات الأولى لاكتشاف الشكل الجديد، فقد لاحظ الدكتور إحسان عباس في كتابه "عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث "الصادر سنة 1955، أن "في ديوان أباريق مهشمة إحدى وأربعين قصيدة منها ثمان وعشرون تستمد نغماتها من البحر الكامل، ومنها ست على بحر الرمل" (1) .

ومن السهل أن نجد بعد تسع سنوات من ذلك التاريخ، ديوانا آخر هو "أحلام الفارس القديم" لشاعر آخر هو صلاح عبد الصبور، يضم سبع عشرة قصيدة، بينها أربع عشرة قصيدة من الرجز، أما الثلاث الباقية، فهي جميعا من الخبب (2). وليس " معنى هذه الحقيقة أن الشعر الحر، لم يستطع أن يطوع العروض العربي (3). كما تبادر إلى ذهن الدكتور إحسان عباس قبل خمس عشرة سنة، بل معناه أن الشاعر، قد أدرك منذ ذلك الحين أن في وسعه أن يستخرج من البحر الواحد أكثر من بناء موسيقى واحد، بسبب ما يمتاز به نظام التفعيلة من مرونة وطواعية، وخضوع لحركة المشاعر والأفكار التي تتعدد بتعدد التجارب المراد التعبير عنها.

ولا نريد أن نتهم الشاعر الحديث، بأنه استنام إلى نظام التفعيلة الواحدة، واستمرأ ما يوفره له عن مرونة وطواعية، فأهمل بذلك بعض الطاقات الموسيقية التي تتوفر عليها الأبحر المختلطة التفعيلات، فقد سبق أن أشرنا في مطلع هذا الموضوع، إلى أن من الشعراء من دأبوا على تطعيم قصائدهم الطويلة خاصة بمقاطع كاملة، يجرونها على أحد الأبحر التقليدية، دون أن يمنعهم ذلك من أن يوفروا لهذه المقاطع سائر عناصر الحداثة الأخرى، بل لقد انصرف بعضهم إلى الأبحر المختلطة، في محاولة لتفتيت وحدة

---

(1) نشر دار بيروت للطباعة والنشر ، ص : 28.

(2) يوجد ضمن المجموعة قصيدتان طويلتان، خرج الشاعر في بعض مقاطعهما عن الرجز إلى الخبب خمس مرات، وإلى الهزج والمتقارب مرة واحدة.

(3) ص : 28 من كتاب احسان عباس المشار إليه آنفا .

البيت فيها، ومن هؤلاء المرحوم بدر شاكر السياب، في تجربتين أجراهما على قصيدتين عن قصائد ديوانه شناشيل ابنة الجلبي[1]، تخص التجربة الأولى البحر الطويل، وتخص الثانية البحر البسيط، ومن خلال التجربتين يبدو لنا أن الشاعر حاول أن يجعل من تفعيلتين اثنتين، من تفعيلات البحر المختلط وحدة تقوم مقام التفعيلية الواحدة في البحر [2] الصافي على هذا النحو من البحر الطويل، في القصيدة الأولى :

رأيت الذي لو صدق الحلم نفسه

لمدلـــــك الفـــــما

وطَوَّقَ خَصْراً منك، واحتاز معصما

لقـــدكنـــت شمســـه

وعلى هذا النحو من البسيط في القصيدة الأخرى :

ياغربة الروح، لاشمس فأئتلق

فيهـــــا ولا أفـــق

يطير فيه خيالي ساعة السحر

ولقد جرت التجربتان كلتاهما، على هذا النسق من المزاوجة بين شطرة كاملة من البحر، وبين نصفها باعتبار الوحدة الموسيقية، التي تقابل التفعيلة في البحر الصافي، فبدا واضحا أن حرية الشاعر وقدرته على الحركة، محدودتان، وأن التجربة لم تبتعد كثيرا، عن الإطار الموسيقي التقليدي للبحرين الطويل والبسيط، ولاسيما حين يرتفع نبر القافية فيحكم الصلة بين الأشطر الكاملة والمجزوءة على هذا النحو :

تنامين أنت الآن والليل مقمر

أغانيه أنسام وراعيه مزهر

وفي عالم الأحلام من كل دوحة

تلقـــــاك معبــــــر

الأمر الذي جعل عز الدين اسماعيل، ينتهي من دراسته لهذه المحاولة، إلى القول

(1) نشر دار الطليعة ،/1965 .

(2) المصطلح من وضع نازل الملائكة .

بأن: "الشاعر المعاصر يستطيع أن يستخدم الأوزان القديمة المتنوعة التفعيلات، كاستخدامه الأوزان الموحدة التفعيلات، ولكنه في الحالة الأولى، لايمارس حريته كاملة، كما يمارسها في الحالة الثانية" (1).

على أن تجربة السياب في هذا الموضوع، ليست هي التجربة الوحيدة، لكي نقف مع الدكتور عز الدين، عند هذا الرأي، فثمة تجارب أخرى، استطاع الشاعر الحديث فيها أن يمارس حريته، في كسر وحدة الشطر ووحدة البيت ذي التفعيلتين، وأن يتصرف فيها كما لو أنهما تفعيلة واحدة، من ذلك مثلا قول أدونيس في فقرة من قصيدة مرآة لخالدة، من ديوان المسرح (2) والمرايا :

وتقدمـــــت، كـــأن خصـــرك سلطانـــــا

وكانت يداك فاتحة الجيش، وعيناك مخبئا وصديقا

والتحمنـــا، صنعنـــا معـــا، ودخلنـــا

غابة النـــار – أرســم الخطــوة الأولـــى إليهـــا

وتفتحيـــــــــن الطريقـــــــــا.

فواضح أن المقطع من البحر الخفيف، وأن الشطرة الأولى منه قد انتهت عند الطاء الممدودة من كلمة "سلطانا" وأن النون المفتوحة، قد صبت في الشطرة الثانية عن طريق التدوير، وأن ذلك معروف، والعمل به مشروع، في هذا البحر، أو في غيره، أما الجديد في الأمر، فهو أن الشطر الثاني الذي يفترض فيه أن يعتبر عجزا، قد صب بدوره في الشطر الثالث عن طريق التدوير الذي لم نكن نعرفه إلا بين صدر البيت وعجزه، وبذلك تتأخر الوقفة الموسيقية إلى الشطر الثالث من المقطع، حيث تنتهي الجملة الموسيقية الأولى، وتبدأ الجملة الموسيقية الأخيرة لتفاجئنا، في نهاية الشطرة الثانية، التي تنتهي عند حرف الهمزة الممدود من كلمة "الأولى" بتدوير جديد، تصب به الشطرة الثانية، في الشطرة الأخيرة، من المقطع، فيستوي المقطع بذلك في جملتين موسيقيتين، تقوم فيهما تفعيلتان اثنتان من تفعيلات البحر الخفيف، وهو من الأبحر المختلطة مقام التفعيلة الواحدة، في الأبحر الصافية، وتمتلك كل مميزاتها من مرونة

---

(1) ص : 98 من كتابة "الشعر العربي المعاصر".

(2) ص :224 من :المسرح والمرايا".

وطواعية وخضوع لحركة المشاعر والأفكار والأخيلة، ولاعبرة بتساوي عدد الأشطر في الجملتين الموسيقيتين، من المقطع الشعري الذي اخترناه بالمصادفة لنضرب به المثل، وإلا ففي وسعنا أن نضرب مثلا آخر، يختلف فيه عدد الأشطر من جملة إلى جملة، في مقطع شعري تقوم فيه تفعيلتان من تفعيلات الخفيف نفسه مقام التفعيلة الواحدة، من البحور الصافية، وتتمتع بكل خصائصها، أقرأ مثلا هذا المقطع من قصيدة السماء الثالثة من ديوان المسرح والمرايا لأدونيس أيضا : (1)

جلدة أنــت، لســت أكثـرمـــن جلـدة معـــزى
وإن تناسلت، واستأجرت زوجا وجئت للناس في
ثـــوب دمقــــس، وسحنـــــة آدميـــــة
وأنـــــا الدهـــــــر والطريــــــــق
أخـــص البحـــر، موتـــي سفينـــة، وبقايـــاي
حطـــــام يرتــــــاح أو أبجديـــــــــه

تجد أن الجملة الموسيقية الأولى التي تنتهي عند كلمة آدمية، تحتوي على أربعة أشطر، بينما تحتوي الجملة الأخيرة على ثلاثة فقط.

فواضح بعد ذلك، بعدما بين تجربة السياب التي وقفت عند المزاوجة بين الشطر ونصفه في وحدتين مستقلتين، مع تقيد واضح، بنظام القافية التقليدي، الأمر جعل ممارسته لحريته في هذه الحالة، ممارسة ناقصة، إذا هي قورنت بحريته أثناء استخدامه للتفعيلة الواحدة، على حد رأي الدكتور عز الدين اسماعيل، وبين تجربة أدونيس التي استخدمت التفعيليتن استخداما مرنا، وطوعتهما لحركة مشاعر الشاعر وأفكاره وأخيلته الأمر الذي يجعل رأي الدكتور عز الدين اسماعيل مجانبا للصواب، إذا نحن نظرنا نظرة كلية، إلى موضوع استخدام البحر المختلطة في الشعر الحديث.

غير أن النصفة تقتضي منا أن نشير إلى أن الطاقات الموسيقية للأبحر المختلطة، بالرغم من أهميتها، لم تستغل على النحو الذي رأيناه عند أدونيس، إلا نادرا وعندي أن السر في ذلك يرجع إلى أسباب، أهمها :

(1) ص : 223 ، "المسرح والمرايا" .

1- مسألة الزحاف :

سبق أن أشرنا إلى أهمية الزحاف، في التخفيف عن صرامة الوزن الشعري التقليدي، كما أشرنا إلى أن القبول العام، قد أخذ يميل في العصور المتأخرة إلى الإيقاع الهندسي المنتظم، فقل بذلك لجوء الشعراء إلى الزحافات، يلونون بها إيقاع الوزن، ويفتّتون صلابته، فلما ظهرت حركة الشعر الحديث، وجد الشاعر نفسه أمام وحدة موسيقية ثابتة هي التفعيلة، فأحس بأن تكراره لها بشكل متواتر، سيعيده إلى ماظن أنه تخلص منه، من رتوب وإملال، وقبل أن يحاول التفكير في استغلال البحور المخططة، على النحو الذي أشرنا إليه، التعبير أقرب وسيلة، تعرضت سبيله، وهي مسألة الزحاف. فحاول جهده، أن يكسر بها حدة التفعيلة، ويمنح إيقاعها مزيدا من التنوع والتلوين، فتحقق له ذلك بشكل يمكن ملاحظته، من تدبر أية قصيدة حديثة، بل حتى من تدبر مقطع قصير من قصيدة كالمقطع التالي لصلاح عبد الصبور : (1)

حجـــارة أكـــون، لو رجعـــت للـــــوراء
حجـــــارة أكـــــون أو رجـــــــوم
سوخـي إذن، فـي الرمـــل، سيلقان النـــدم
لا تتبعيني نحو مهجري نشدتك الجحيـم

فتقطيع الأبيات، هو كما يلي، بحسب ترتيبها :

مفاعلـــن مفاعلـــن مفاعلـــن فعـــول
مفاعلــــــن مفاعلــــــن فعــــــول
مستفعلـــن مستفعلـــن مستفعلـــن
مستفعلـن مستفعلـن مفاعلـن مفاعـلان

وقد أفاد الشاعر من زحاف الخبن الذي استحسنه العروضيون في الرجز، فبدأ كما لو أنه يتعامل مع إيقاعين مختلفين لتفعيلتين لا رابط بينهما، ومن السهل، بعد ذلك، أن نلاحظ أنه آثر التفعيلة المخبونة حينا، ثم مال حينا آخر إلى التفعيلة السليمة ، ثم إذا به يزاوج بينهما في حين ثالث، الأمر الذي جعل الإيقاع أكثر تنغيما وأدفع للإملال الذي كنا سنستشعره لو تتابعت التفعيلة بشكلها السليم.

---

(1) قصيدة "الخروج" ديوان "أحلام الفارس القديم" ص :23 .

هكذا استطاع الشاعر أن يستخدم إيقاعين اثنين دون أن يلجأ إلى البحور ذات التفعيلات المختلطة، ولا شك في أنه فتن بهذا النوع من التلوين الإيقاعي، فأكثر من الزحاف إلى حد أن معظم الدارسين لعروض الشعر الحديث، قد التفتوا إلى هذه الظاهرة. وخصوها بعنايتهم غير أن أحداً منهم لم ينتبه إلى العلاقة القائمة بين إكثار الشعراء المحدثين من الزحاف، وبين اقتصار حركة الشعر الحديث على الأبحر الصافية التي تعتمد على التفعيلة الواحدة.

2- تنويع الأضرب :

من تأملنا لأبيات عبد الصبور السابقة يبدو لنا أن تغيرا آخر قد أصاب أضربها فهي على التوالي (فعول، فعول، مستفعلن، مفاعلان) وتفسير ذلك هو أن فعول ليست سوى مستفعلن دخلها القطع (أي حذف ساكن الوتد، وتسكين ماقبله)، فأصبحت مستفعل ثم نقلت إلى مفعولن فدخلها الخبن فأصبحت فعولن، ثم دخلها القصر (أي حذف ساكن السبب وتسكين ما قبله) فأصبحت فعول. أما مفاعلان فليست سوى مستفعلن دخلها الخبن فأصبحت متفعلن، فنقلت إلى مفاعلن، ثم دخلها التذييل (أي زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع) فأصبحت مفاعلان. معنى ذلك أن تفعيلات الأضرب في المثال السابق، على اختلافها، تعود إلى أصل واحد هو مستفعلن نفسها. غير أننا قد اعتدنا من الشاعر العربي إذا هو استعمل أحد هذه الأضرب المتفرعة عن التفعيلة الأصلية أن يلتزمه في أبيات القصيدة جميعها، وإلا عد ذلك عيبا من عيوب القافية(1) . غير أن الشاعر الحديث كما رأينا، لم يقم وزنا لهذا الذي عدوه عيبا، بل لقد استأنس بما يوفره لأبياته من تنويع في الإيقاع، وتلوين في النغم .

ثم أنه لم يكتف بتنويع إيقاع التفعيلة بما هو مقبول، عروضيا، من مشتقات التفعيلة نفسها، كما هو الشأن في فعول في أبيات عبد الصبور سابقا، بل تجاوز ذلك إلى اللجوء إلى ما لم يقل به العروضيون كاستخدام مستفعلان في ضرب الرجز، كما هو الحال في البيت الأخير من المثال السابق، وفي أبيات نزار التالية : (2)

أكتب للصغار

للعرب الصغار حيث يوجدون

---

(1) هو التحريد الذي قالوا عنه (هو تنويع الأضرب بالبحر الواحد).

(2) ص : 162 من ديوان "قصائد" ط.6.

أكتب للذين سوف يولدون

فالملاحظ هو أن ضربي البيتين الأخيرين معا، على وزن مستفعلان المخبونة، أي على وزن مفاعلان، ولقد استثقلت السيدة نازك الملائكة ورود مستفعلان في ضرب الرجز، بينما حبذه الدكتور محمد النويهي [1] ونحن نحسب أن من شأن الخوض في مثل هذه المناقشة، أن يخرج بهذا الموضوع عن الهدف الذي رسمناه له وهو التدليل على أن إقدام الشاعر على مخالفة العروضيين، باستخدام مستفعلان في ضرب الرجز[2]، يدخل في إطار رغبته في تنويع الإيقاع في البحور الصافية، حتى لاتتوارد كل تفعيلاتها على وتيرة واحدة.

غير أن رغبتهم تلك قد دفعتهم إلى ماهو أكثر من ذلك بإدماجهم بحرين متشابهين كالرجز والسريع في بحر واحد [3]، كما هو واضح من هذه الأبيات لأدونيس:

يسكن في بيروت
والأرض في عينيه الجدبة
وخمس جامعات
والصخر تفاح وأغنيات
لكنه يموت
يموت في تمتمة
كأنه يسكن في جمجمة
من غير أيام ولا هوية

ففي البيتين، (يموت في تمتمة) ، "كأنه يسكن في جمجمة" نلاحظ أن الضربين معا على وزن فاعلن التي لاتسوغ مع مستفعلن إلا في البحر السريع، في حين سائر الأضرب في الأبيات الأخرى، على وزن فعولن أو فعول، وهما شائعان في الرجز، الأمر الذي يؤكد أن رغبة الشاعر في تنويع إيقاع التفعيلة، قد ساقه إلى مزج السريع

(1) انظر : 103-106 من كتاب نازك، و ص :210 وط بعدها من كتاب النويهي .

(2) أورد العروضيون في ضرب الرجز، مستفعلن ومفعولن فقط.

(3) يختلف عمل الشاعر هنا عما هو معروف من استخدام بحرين اثنين في قصيدة واحدة لغاية بلاغية.

بالرجز، على نحو غير معروف في الشعر العربي، وغير معترف به في علم العروض [1].

3- فاعل في حشو الخبب :

لعل من السهل أن نلاحظ، أن كل ألوان التنويعات التي تحدثنا عنها، حتى الآن، هي تنويعات معروفة في علم العروض، وكل مافعله الشاعر الحديث، هو أنه تجاوز الحدود المرسومة لاستعمالها رغبة منه في تنويع إيقاع التفعيلة على النحو الذي أشرنا إليه، وحتى مزجه بين البحر الرجز والبحر السريع يمكن اعتباره التفاتة ذكية تضع حدا لما نستشعره جميعا من تعسف العروضيين في الفصل بين هذين البحرين اللذين رأينا مبلغ ما بينهما من شبه في استخدام أدونيس لهما في قصيدة واحدة. ومعنى ذلك أن الشاعر، في كل ما أشرنا إليه لازال ملتزما بالقوانين العروضية للتفعيلة ويمكن أن يحاسب بموجبها، غير أن رغبته في كسر حدة التفعيلة وتنويع إيقاعها، لم يلبث أن قاده إلى الخروج عن سائر القوانين المرسومة لتفعيلة واحدة من تفعيلات العروض العربي، هي فاعلن، التي تعتبر الوحدة الموسيقية لبحر الخبب، والتي أصبحت في حشو بعض أبيات الشعر الحديث، (فاعل) على نحو ما نقرأ لنازك الملائكة.

كـان المغـرب لـون ذبيـح[2]

والأفــق كآبــة مجـــروح

والشاهد موجود في البيت الأول، وإليك تقطيعه :

كانــــل	مغـــرب	لونـــــذ	بيحـــــي
- 0 - 0	- 0 --	- 0 - -	- 0 - 0
فعلـــــن	فاعــــل	فاعــــل	فعلـــــن

ولقد صرحت الشاعرة نازك الملائكة، بأن " أذنها على ما مر بها من تمرين، تقبل هذا الخروج على الوزن، ولا ترى فيه شذوذا "وأنها" لاتعتبر ذلك الخروج خطأ وقعت فيه بل هو تطوير سارت إليه وهي غافلة "ولكنها تعود، فتملم" بأنه ليس من حقها أن

(1) راجع ص : 62 وما بعدها من كتاب نازك التي تنكر الخلط بين التفعيلتين، و ص : 87 من كتاب عز الدين اسماعيل الذي يميل إلى الاستغناء عن فاعلن في ضرب الرجز.

(2) البيتان من قصيدة : لعنة الزمان من ديوان "قرارة الموجة، بيروت1960 وآراء نازك الأخرى مأخوذة من فصلها عن فاعل في حشور الحبب (107-111) .

تثبت تفعيلة في مجرى عربي ضبط منذ عصور طويلة، كما أنه ليس من حق أي شاعر أن يفعل ذلك، وإنما يقرر القواعد القبول العام".

ولعل من المفيد أن نشير إلى أن ناقدين من المهتمين بعروض الشعر الحديث، قد أعلنا باسم الرأي العام قبولهما لهذا التطوير، الذي سارت إليه نازك وهي غافلة، يقول الدكتور عز الدين اسماعيل : "إن العروض القديم لا يمكن أن يسعفنا بما يبرر استخدام (فاعل) في حشو الخبب، ولكن هذا لايمكن أن يكون سيفا مسلطا على تجارب الشعراء الجديدة، فقد أعلن الرأي العام تقبله لهذه التفعيلة الطارئة على وزن الخبب، بعد أن تفتت في قصائد كثيرة من الشعرالمعاصر الجديد" (1) ويقول النويهي " رغم اخفاق نازك، في محاولة تبريرها لما انساقت إليه، فإننا نقبل، ما فعلته قبولا تاما، ولا تنكره آذاننا الحديثة" (2) .

ولعل أهم ما ينبغي أن نضيفه بعد أن "تفشت هذه التفعيلة، في قصائد كثيرة من الشعر المعاصر الجديد "وبعد أن" أعلن الرأي العام قبوله لها قبولا تاما" هو أن شيئا من هذا التطوير ما كان ليحدث، لولا رغبة الشاعر الخفية في كسر حدة التفعيلة في البحور الصافية، وتنويع إيقاعها بالقدر الذي يغنيه عن الرجوع إلى البحور المختلطة .

تلك هي العوامل الهامة التي جعلت الشاعر الحديث يقتصر في الغالب، على البحور الصافية، تعرضنا لها بما يناسب طبيعة هذا البحث من إيجاز.

وبإتياننا على ذكرها نكون قد تعرضنا لأهم القضايا التي يثيرها البحث في عروض الشعر الحديث. نستثني من ذلك قضيتين اثنتين هما مسألة التدوير ونظام القافية، وسنحاول فيما يلي أن نتعرض لهما.

مسألة التدوير :

سبق أن أشرنا إلى أن عدد التفعيلات، في البيت الشعري الواحد، غير محدد ولا ضابط له، سوى النسق الشعوري والفكري والخيالي، الذي يختلف من قصيدة إلى أخرى، اختلافه في أماكن معلومة من أية قصيدة بمفردها، ونحب الآن أن نشير إلى أن حركة المشاعر والأفكار والأخيلة قد تأخذ شكل دفقة تتجاوز، في اندفاعها، حدود الشطر الشعري، والبيت الشعري، بمفهومهما التقليدي، وأن ذلك قد أدى إلى

(1) ص: 108 من كتاب الشعر العربي المعاصر لعز الدين اسماعيل .

(2) ص : 232، من كتاب الدكتور محمد النويهي .

نتيجتين:

تتلخص أولاهما في التعبير عن الدفقة دون الوقوع في التدوير، أي باللجوء إلى تفعيلة خماسية، على نحو ما نقرأ لنازك الملائكة من قصيدة "طريق العودة [1].

وكنا نسميه دون ارتياب طريق الأمل

فما لشـــــــذاه أفـــــل ؟

وفي لحظة عاد يدعى طريق الملل

والشاهد في البيت الأخير، الذي يتوفر على خمس تفعيلات من "المتقارب". أو باللجوء إلى تفعيلة تساعية كما هو الحال في مثل أبيات خليل الخوري [2] :

تمر ليال أحس بها أنني لن أكحل عيني بمراي الصباح

ليال أرى الموت فيها على قاب قوس وأدنى يمد إلي الجناح

وهي أيضا من المتقارب.

ولا ريب في أن الدفقة الشعورية هي التي دفعت الشاعر، وهو غافل، إلى الخروج مما هو مألوف بإضافة تفعيلة خامسة إلى بيت نازك، وتفعيلة تاسعة إلى بيتي الخوري (خليل) .

ولقد حملت[3] نازك على الشعراء المحدثين، لتمسكهم بالتفعيلة الخماسية[4] والتساعية بحجة أنهما لم تردا في الشعر العربي، وأن الرقم خمسة في حد ذاته، شنيع كالرقم تسعة تماما، ولكن جمهور النقاد قدأنكروا عليها هذا الرأي، وأكدوا حق الشاعر في التعبير عن مشاعره وأفكاره بالقدر الذي يراه مناسبا من التفعيلات [5]، ولاريب في أن الحق مع الجمهور، لأنه أدخل في حسابه، أن المتحكم في طول البيت الشعري وقصره، هو طول الدفقة الشعورية أو قصرها، دون التفات إلى علاقتهم العاطفية مع الرقمين خمسة وتسعة.

---

(1) قرارة الموجة ط بيروت 1957.

(2) مجلة الآداب / عدد آذار1959 .

(3) ص :101 من كتابها .

(4) لاحظ أنها استعملت خمس تفعيلات في البيت الذي استشهدنا به منذ قليل .

(5) انظر بشأن التدوير ص : 102 وما يليها من كتاب عز الدين اسماعيل و ص 206 وما يليها من كتاب الدكتور محمد النويهي .

أما النتيجة الثانية التي يقودنا إليها إتساع الدفقة الشعورية، فهي الوقوع في التدوير وهو "أن يشترك شطرا البيت في كلمة واحدة، بأن يكون بعضها في الشطر الأول، وبعضها في الشطر الثاني"[1]، ولقد ذهب الدكتور النويهي إلى أن ما يحدث في الشعر الحديث ليس تدويرا، بل هو أقرب إلى التضمين، لأنه يحدث في آخر البيت، وليس في آخر الشطر، والواقع هو أن ما عنته نازك هو اشتراك الشطرين في كلمة، بأن يكون نصفها في شطر، ونصفها في الشطر الآخر وذلك لايكون في التضمين، بل أقصى مايحدث فيه هو الفصل بين المتلازمين، كالموصول وصلته، لقد سبق أن أشرنا إلى ذلك، وسقنا عليه مثالا، أثناء حديثنا عن موسيقى الأوزان التقليدية. أما ما ذكره الدكتور النويهي من أن التدوير في الشعر الحديث، يقع في آخر البيت وليس في آخر الشطر، فنرد عليه بقولنا، أن البيت لايبقى بيتا، عندما يقع التدوير في آخره، بل يصبح عجزه شطرا باعتبار ما بعده، والمثال على ذلك قول أدونيس [2] :

وأنا الدهــــــــر والطريـــــــــق

أخض البحر، موتي سفينة، وبقاياي

حطـــام يرتـــــاح أو أبجديـــــــــة

يتكون المقطع من ثلاثة أشطر من البحر الخفيف، تبدو واضحة حين نعيد كتابته كتابة عروضية :

وأنا الدهر والطريق أخض الـ

بحـر موتـي سفينـة وبقايـاي

حطـام يرتـــاح أو أبجديـــة

فالشطر الأول لانزاع على اعتباره شطرا، أما الشطر الثاني فهو بيت باعتبار ماقبله، وشطر باعتبار ما بعده[3]، والأفضل من هذا كله، أن نعتبر الأشطر الثلاثة جملة موسيقية واحدة، وبذلك نضع حدا لفوضى المصطلح الشعري فيما يخص (البيت)

---

(1) ص :91 من كتاب نازك الملائكة .

(2) 223/المرح والمرايا .

(3) قِسْنَا ذلك على مايلاحظه العروضيون، على المشطور من البحور الشعري فهم يعتبرون عروضه ضربا باعتباره آخر الشطر الثاني، وعروضا باعتباره آخر الشطر الأول، انظر بشأن ذلك كتاب (ميزان الشعر) للدكتور بدير متولي ط : 2 / 1967 / القاهرة، ص :78 .

و(الشطر) و (الشطر الشعري) بأن نعتبر كل سطر يتوفر على ما يقارب تسع تفعيلات بيتا، دون أن ننظر إلى إمكانية شطره إلى صدر وعجز، أي ولو كانت تفعيلاته خماسية أو تساعية، فإن زاد عدد التفعيلات على ذلك، وجدنا أنفسنا أمام جملة موسيقية.

ولا ريب في أن الجملة الموسيقية تحمل كثيرا من خصائص البيت الشعري، لأنها تعتبر وحدة في نظام موسيقي عام، هو القصيدة برمتها.

وبوصولنا إلى هذه النتيجة يكون ما ذهبت إليه نازك الملائكة من : (امتناع التدوير في الشعر الحديث امتناعا تاما) أمرا صحيحا بالنسبة للبيت، أما بالنسبة للجملة الموسيقية فهو غير صحيح لأن الجملة قد تمتد أحيانا حتى تتجاوز الخمس عشرة تفعيلة، كما هو واضح في كثير من شعر السياب وخليل حاوي وخليل الخوري، ويكفي أن ننظر في هذه الأبيات لخليل الخوري لنتأكد من هذه الحقيقة.

أنـا ما نـسيتـك، مر عـــام، أنـــت قاسيــة[1]
حبيبك ههنا عيناه متعبتـان ، لا ساعـي البريـد يطـل
لا حـــرف يطامـن مـن أسـاه، لا يـد تحنـو عليـه
الوافــــــــدون ؟
يظـل يسـأل هــل أَلَمُّـوا بالديــار ؟ فلا يــرى
غير الوجوه وصمتها، ومرارة تطغى على صور اللقاء

فالجملة تحتوي على ثلاث وعشرين تفعيلة، من البحر الكامل ولايعقل أن تمتد جملة موسيقية حتى تضم هذا القدر من التفعيلات، دون أن يقع فيها تدوير، على أن وقوع التدوير فيها لايخفي ما تفيض به موسيقاها من إيقاع خافت ، ينسجم انسجاما تاما مع مشاعر الحنين والشوق واللوعة والفراق، لاسيما وأن الشاعر قد ساعدنا على متابعة تدفق مشاعره، بوضعه علامات الترقيم في أماكنها اللازمة، ولقد أتاحت لنا هذه العلامات، أن نضيف إلى موسيقى الجملة، موسيقى أخرى يشيعها الصمت الذي يحدثه توقفنا، من حين لحين، أثناء القراءة، ولاريب في أن مثل هذا التوقف يغني عن توقف العروض الذي تتمسك به السيدة نازك الملائكة حين تعلن (أننا لانقف بحسب

(1) قصيدة (أغنية إلى الغياب) مجلة أصوات عدد :1962/7 ص :86 .

مقتضيات المعاني وإنما نقف حين يبيح لنا العروض [1] .

ولا يخفى بعد ذلك كله، أن نقل خاصة التدوير من الشطر إلى البيت[2] واستغلالها على هذا النحو من المرونة، والطواعية، قد فتحا طريقا آخر أمام الشعر الحديث لكي يتخلص، أثناء التعبير عن الدفقة الشعورية الطويلة، من صرامة البيت ذي الشطرين ، ومن انتظامه في نسق هندسي رتيب. ولكن للتدوير ميزة أخرى سنلم بها أثناء حديثنا عن نظام القافية في الشعر الحديث .

نظام القافية في الشعر الحديث :

أشرنا في الفصل الأول من هذا البحث إلى المحاولات التي قام بها الشعراء، في العصور المتأخرة، من أجل تغيير نظام القافية، ثم وقفنا عند محاولة شعراء التيارات الذاتية، التي تقدمت حركة الشعر الحديث، ولاحظنا أنهم عندما بدأوا يخصون كل قصيدة بموضوع موحد، انتبهوا إلى أن القافية يجب أن تبقى بمعزل عن الموضوع الموحد، لأن من شأن ربطها به أن يلزم الشاعر بقافية واحدة، في جميع أبيات القصيدة، ومن ثم كان أهم ما حققوه، بالنسبة للقافية هو أنهم ربطوها بالمعاني الجزئية داخل القصيدة، وما كان لنا أن ننتظر منهم أكثر من ذلك ما دام نظام البيت لم يدخل طيه أي تغيير ، فلما كانت حركة الشعر الحديث التي جعلت أول أهدافها تَفْتِيت الوحدة الموسيقية القديمة، التي تتمثل في نظام البيت، ثم انتهت إلى أن أدخلت على بناء القصيدة العام جملة من التغيرات الجوهرية سبق أن أشرنا إليها، كان لابد أن ينال نظام القافية نفسه تغييرات مشابهة، باعتباره جزءا من ذلك البناء العام، وفي ضوء ذلك يمكننا أن نسجل ثلاث ملاحظات أساسية :

1- إن تفتيت نظام البيت، وإخضاعه طولا وقصرا، لحركة المشاعر والأفكار قد جعل الشاعر الحديث يميل إلى التعامل مع القافية بصفتها نظاما إيقاعيا، يتكون من عدة أحرف، على النحو المعروف في علم القافية، مع الحد من بروز إيقاع حرف الروي، لأن من شأن بروزه أن يوقف حركة الشاعر والأفكار أو أن يربكها، ولقد أتاحت هذه الخاصة للشاعر أن يربط بين إيقاع البيت وإيقاع القافية، ربطا عفويا لاسلطان فيه لجانب من جوانب الإيقاع على سائرها، كما أتاحت له أن يمضي مع الدفقة الشعورية

(1) ص :135-136 من كتاب نازك الملائكة .

(2) نعني بالبيت هنا الشطر الثاني داخل الجملة الموسيقية.

إلى نهايتها، دون إخلال بنظام القافية بمفهومها العلمي[1]، كما أتاحت له أن يوثق صلة القافية بصفتها عنصرا إيقاعيا، بالبناء الموسيقي العام للقصيدة، وبذلك انتهى دور القافية بصفتها ضوءا أحمر، أو علامة وقوف، وأصبحت محطة وقوف اختيارية، تتنفس فيها حركة مشاعر الشاعر وأفكاره قبل أن تستأنف رحلتها .

ولا ريب في أن اضطلاع القافية بمثل هذا الدور يحتاج إلى المشاعر، بالإضافة إلى الثروة اللغوية، التي كان الشاعر القديم يعلق عليها أهمية بالغة، فاختيار قوافيه مهتديا بحرف الروي، إلى موهبة تمنحه القدرة على تحريك مشاعره وأفكاره تحريكا صادقا لا افتعال فيه، وإلى ذائقة فنية تعرف كيف تختار من كل الثروة اللغوية التي يملكها الشاعر كلمة واحدة، هي أصلح من أية كلمة أخرى لتختم بيتا من الشعر، ويطول بنا الحديث، لو أردنا أن نمثل لكل هذا الذي ذكرناه، ولكننا نكتفي بأبيات ثلاثة ختم بها الشاعر فواز عيد قصيدة له بعنوان "الكلدان في المنفى" للتدليل على أهمية القافية بعيدا عن الإيقاع البارز لحرف الروي يقول الشاعر :

أقـدام طبـول وحشيـهْ [2]

- هاهـا ... عـادوا !!

تتلفـت بابـل كالحبلى

فأول ما يلفت النظر في قوافي الأبيات، هو اختفاء حرف الروي، ولكن الشاعر عوض عن اختفائه بانتظام إيقاع القافية، وباستقلاله في الأبيات الثلاثة بتفعيلة كاملة من الخبب على هذا النحو :

شييــــه	عـــادو	حبلـــــى
- 0 - 0	- 0 - 0	- 0 - 0
فعلـــن	فعلـــن	فعلـــن

أضف إلى ذلك أن الكلمات التي تتضمن إيقاعات القافية ذات وجود حتم وليس ضروريا فقط، لنقل مضمون الأبيات مع ظلاله العاطفية المتمثلة في حيرة بابل، رمز

(1) انظر تفسير الدكتور بدير متولي لتعريف الخليل للقافية بقوله :
" هي حرف متحرك بعده ساكنان في آخر البيت" (ميزان الشعر) ص : 101.

(2) ص :36 من ديوان "أعناق الجياد النافرة" منشورات دار الآداب / بيروت 1969.

فلسطين، وفي عذابها بانتظار عودة أبنائها (الكلدان) وإلا لكان في وسع الشاعر أن يتخلى مثلا عن كلمة (وحشية) في البيت الأول، لأن ذلك لا يخل بالوزن، ولا يغير من معنى البيت إلا قليلا، ومع هذا فإن الشاعر لو فعل، لوقع في محذورين اثنين، أقلهما شأنا اختلال إيقاع القافية التي ستتحول من فعلين (بتسكين العين) إلى (لان) وهي زينة (بول) من كلمة طبول أما الآخر فيتعلق بمضمون الأبيات، لأن كلمة وحشية هي التي تشي بأن الأقدام ليست أقدام العائدين (من الكلدان) ولكنها أقدام المستعمرين الذين شردوهم من بابل، وتجسيم معنى الوحشية وقوته، هو الذي جعل صوت الفرح الذي بعث من أعماق بابل (– هاها ... عادوا) صوتا مخذولا، تزداد معه بابل حيرة وقلقا، لا على مصير أبنائها الذين لن يعودوا من المنفى، بل على مصيرها هي بصفتها أما لاتملك أن تعيش في ظل الجدب والعقم (تتلفت بابل كالحبلى) .

بهذا النوع من إدراك الفرق بين إيقاع القافية المرن، وبين إيقاع حرف الروي البارز، استطاع الشاعر الحديث، أن يجعل من القافية لبنة حية، في البناء الموسيقي العام لقصيدته، ولكن ليست هذه هي الطريقة الوحيدة، التي يتعامل فيها الشاعر الحديث مع نظام القافية، فهناك طرق أخرى اقتضتها التطورات التي أصابت إيقاع الوزن بصفة عامة، وسنجعل الحديث عنها في الملاحظتين الباقيتين .

2- إن ما سبق أن أشرنا إليه من اهتمام الشاعر الحديث بتنويع الأضرب، في أبيات القصيدة، قد جعل النظر السريع يميل إلى الاعتقاد بأن من شأن اختلاف الأضرب وتنويعها في القصيدة أن يدخل إخلالا صريحا على نظام القافية، ومن المؤسف أن الناقدة الشاعرة نازك الملائكة قد ذهبت ضحية هذا الوهم[1] حيث ذهبت إلى أن قول فدوى طوقان :

كانت سرابا في سراب ـــــ مستفعلان

كانت بلا لون، بلا مذاق ـــــ فعـــول

يحتوي على خطأ في القافية، وعللت ذلك بأن (قافية الشطر الأول ليست هي كلمة (سراب) كما تتوهم فدوى، وإنما هو كونها (باقي سراب)، التي تساوي التفعيلة (مستفعلان) وأما قافية الشطر الثاني فهي كلمة (مذاق) وحدها لأنها تفعيلة كاملة).

وواضح من تعريف القافية، في كتب علمائها، إن القافية في البيتين ليست (باقي

---

(1) انظر بشأن ذلك ، ص : 155 من كتاب نازك الملائكة .

سراب) ولا هي (مذاق) وإنما هي (راب) من الشطر الأول و (ذاق) من الشطر الثاني، وزنتهما مما (لان، مول) وهما متساويتان موسيقيا، وعلى ذلك تكون القافية على اختلاف الأضرب صحيحة ومنسجمة مع الأخرى خلافا لما ذهبت إليه الشاعرة الناقدة من أنهما (مختلفتان بحيث لايصح أن يتجاورا هنا، وليستا بقافيتين)، وما كان لناقدة كنازك الملائكة، أن تقع في مثل هذا الخطأ، لولا خلطها بين مفهوم القافية ومفهوم الضرب في البيت الشعري الحديث .

ولا ينبغي أن يفهم من كلامنا أن كل مقطع شعري تنوعت فيه الأضرب، لابد أن تجري قوافيه على زنة واحدة، ولكننا نقول، بأن هناك نظاما مرنا يربط قوافي الأضرب المتنوعة وأن من شأن هذه المرونة أن تمنح الشاعر حرية توحيد زنة القافية في الأبيات المتجاورة، أو في الأبيات المتراوحة، أو أن يجاور ويراوح بالشكل الذي يتسم مع الدفقة الشعورية التي تقف خلف عملية الابداع الشعري، ولعل في المثال التالي من شعر عبد الصبور، ما يوضح رأينا :

لو أننا كنا جناحي نورس رقيق[1]
وناعم لا يبرح المضيق
محلق على ذؤابات السفن
يبشر الملاح بالوصول
ويوقظ الحنين للأحباب والوطن

فالأبيات(1-2- 4) زنة قوافيها (مول والبيتان (3-5) زنة قافيتهما (فاعلن) ومعنى ذلك أن الشاعر حاور القافية في البيتين (1 - 2) وراوح بينهما وبين القافية في البيت الرابع، كما راوح بين قافيتي البيتين (3-5) ثم منح نفسه حرية الالتزام بحرف الروي في قافية البيتين (1 - 2) المتجاورين، وفي قافية (3 - 5) المتراوحين.

وهكذا يبدو لنا أن التنويع في الأضرب، لا يقود بالحتم إلى إدخال موسيقي على نظام القافية، وأن طول أحد الأضرب كمستفعلان، وقصر ضرب آخر مثل فعول من بيتي فدوى طوقان السالفين لا يوثر على نظام القافية، على نحوما أوضحنا.

3- أما الملاحظة الأخيرة التي تتصل بنظام القافية، في الشعر الحديث فترجع إلى علاقته بالجملة الشعرية. والواقع هو أن هذه العلاقة تتحدد في نقطتين :

(1) قصيدة "أحلام الفارس القديم" من ديوان (أحلام الفارس القديم) ص :87 .

تخص أولاهما الجمل الموسيقية المسرفة الطول، التي تمتد فيها الدفقة الشعورية امتدادا يغني بتدفقه عن الوقفات المنتظمة، التي تحتاج إليها الأبيات الشعرية القصيرة، لإشعارنا بأن البيت قد انتهى ويكتفي بأن يبث في صلب الجملة الموسيقية، بعض الوقفات التي تضيف إلى موسيقى الوزن موسيقى أخرى، يشيعها الصمت الذي يحدثه توقفنا، بين الحين والحين، ولقد اعتاد الشعراء في مثل هذه الحالات أن يشيروا إلى أماكن الوقف بعلامات الترقيم، ومن أحسن الأمثلة على ذلك قصيدة أغنية للغياب للخليل الخوري، ولقد سبق أن ضربنا المثل بأحد مقاطعها، وفي اعتقادنا أنه صالح لأن نضرب به مثلا هنا أيضا، لاسيما وأن طبيعة التدوير تتنافى مع إشاعة نظام القافية داخل الجملة الموسيقية.

أما النقطة الأخرى فتخص الجمل المتوسطة الطول، التي تقع بين الجملة الطويلة وبين البيت. ولقد اعتاد الشعراء في مثل هذه الجمل أن يعوضوا عن القافية المتواترة والمتراوحة في آخر كل بيت، بقافية ذات نَبْر بارز، يختمون بها جملهم الموسيقية، وفي المقاطع الشعرية التي سقناها من شعر أدونيس، أثناء حديثنا عن البحور المختلطة في الشعر الحديث، أمثلة صالحة على هذا النوع من الجمل الموسيقية، ولكننا نؤثر أن نسوق مثالا آخر من (الليل واعمدة الجسور) [1] لفواز عيد، وهو أحد الشعراء المفتونين بالجمل الموسيقية الطويلة :

ولا أدري متى ترعى المواشي في المروج ؟
متــى تــؤوب إلــى حضائرهــا ؟
وإيان الشروق يفيض فوق صفائح الأنهار ؟
وإيــان البحــار تــرج رجتهـا الأخيـرة ؟
كيــف تغــزل فوقهــا الأمطــار ؟

فالجملة الأولى تتألف من عشر تفعيلات من (الوافر) وتنتهي ، عند قوله (الأنهار) أما الجملة الأخرى فمن ست تفعيلات، وزنة الفافية في آخر الجملتين معا (لان) على هذا النسق (طار – هار) من قوله (الأمطار والأنهار) وهما متساويتان في الوزن، ومشتركتان في حرف الروي .

بهذا نصل إلى أن نظام القافية في الشعر الحديث يعتبر جزءا من البناء الموسيقي العام للقصيدة، وأن أهم صفة تميز هذا البناء هي المرونة التي استمدها من خضوعه لحركة المشاعر والأفكار، ومن بعد، عن النزعة الهندسية الحادة التي تميز القوالب الموسيقية التقليدية.

---

(1) ص : 42 من ديوان (أعناق الجياد النافرة) .

الخاتمـــة

وبعد، فهل يجوز لنا بعدما رأينا من فروق بين لغة الشعر الحديث وموسيقاه، وطريقته في استخدام الصور البيانية، وبين مايقابل ذلك في الشعر التقليدي – أن نعلل ظاهرة الغموض، في هذا الشعر بعامل واحد هو عامل الحداثة ؟

الواقع هو أننا نعتبر الحداثة أهم العوامل التي أدت إلى رمي الشعر الحديث بتهمة الغموض، ولو خالفنا في ذلك الدكتور شكري عياد، الذي يذهب إلى :

1- (أن تعليل الغموض في الشعر بالحداثة نفسها، ليس بالتعليل المقنع، بل هو أدنى إلى أن يكون إزاحة للمشكلة منه إلى أن يكون تفسيرا لها أو حلا) [1] ذلك أنه لم يأت بجديد، حين حاول أن يرجع ظاهرة الغموض إلى عوامل أخرى غير الحداثة، فقد ذهب إلى (أن الشعر الحديث يبدو غامضا لأنه يقدم لنا ما لانتوقه، وما لانتوقعه هو بالذات ما نحسه) [2] ونحن نسأل الدكتور عن هذا الذي (يحسه ولا نتوقعه) أليس هو المشاعر الجديدة والأفكار الجديدة، التي نحسها لأنها خلاصة تجربتنا من الحياة الجديدة، ولا نتوقعها لأنها لاتتصل بماهو مألوف ومعروف ومتوقع من تجارب مسابقة أو تقليدية.

2- (أن الجهد الشاق في سبيل صدق التعبير هو المسؤول عن خفاء المعنى) ونحن نسأل الدكتور مرة أخرى عما إذا لم تكن ثمة أية علاقة بين هذا الجهد الشاق، وبين ما تحقق للقصيدة من تطور على صعيد الرؤية، وعلى صعيد وسائل التعبير؟

يقى بعد ذلك أن نذكر عاملا آخر أشار إليه الناقد الأمريكي الأشهر ريتشاردز [3]

---

(1) (2) انظر بشأن آراء شكري عياد التي استشهدنا بها دراسته عن (الغموض في الشعر الحديث) مجلة الفكر المعاصر، عدد أبريل/ 1967. ص :43 .

(3) ص113 " من كتاب مبادئ "النقد الأدبي ترجمة الدكتور مصطفى بدوي ، نشر دار المصرية للطباعة والنشر، 1962.

حين قال : (إن كثيرا من أفضل الشعر مُبْهم في تأثيره الأول حتى إن أدق القراء، وأشدهم تجاوبا يضطرون إلى أن يقرأوا القصيدة مرة أخرى. وأن يجهدوا أنفسهم، قبل أن تتجسم القصيدة في عقولهم بصفاء ووضوح) ومعنى ذلك هو من طبيعة الشعر الجيد، في كل زمان ومكان، غير أن شعرنا العربي، قد التزم جانب الوضوح، في كل عصوره. نَكَاد لانستثني من ذلك إلا شعر أبي تمام، وبعض شعر المتصوفة وأصحاب الطريق، فلما كانت التجربة الشعرية الجديدة، وأصبحت القصيدة تتطلب ذوقا جديدا وفهما جديدا، وطريقة جديدة في التفهم والتذوق أسرع بعضهم إلى رميها بتهمة الغموض، فأضاف ذلك عاملا إلى العوامل التي سبق أن أشرنا، في آخر الفصل الثالث من هذا البحث، إلى أنها قد حالت بين هذا الشعر وبين الوصول إلى الجماهير العربية، ليتحول إلى طاقة جبارة، شبيهة بالطاقة التي اعتدنا من الكلمة السابقة أن تفجرها. ولاريب في أن الزمن كفيل بأن يزيل كل الحواجز التي تفصل بين جمهور القراء، وبين هذه الحركة الشعرية، ليتأتى لفن الشعر، وهو ديوان العرب، أن يضطلع بمهمته في معركة الوجود الحضاري، التي تخوضها الجماهير العربية من المحيط إلى الخليج.

المراجـــع

المرجـــــع	المؤلـــف
أبيات ريفية (ديوان) – نشر دار الآداب 1959 ط 1.	عبد الباسط الصوفي
أحلام الفارس القديم (دينوا) – نشر دار الآداب 1964 ط 1.	صلاح عبد الصبور
أدباء معاصرون – نشر الدار التجارية / القاهرة/ 1933	حسيب زحلاوي
أعناق الجياد النافرة (ديوان) – نشر دار الآداب / 1969.	فـــواز عيـــــد
أغاني الحياة (ديوان) – نشر دار الكتب / تونس1955 .	أبو القاسم الشابي
أقول لكم (ديوان) – نشر دار الآداب / ط / 1 / 1959	صلاح عبد الصبور
انجيــل لوقـــا	
أنشودة المطر (ديوان)– دار مجلة شعر / بيروت /1960 .	بدر شاكر السياب
البارودي (رائد الشعر الحديث) – دار المعارف / 1964.	شـوقي ضيـف
البدائع والطرائف – عن المجموعة الكاملة لجبران دار صادر1964 .	جبـــــران
بدر شاكر السياب (حياته وشعره) – نشر دار الثقافة / بيروت /1969 .	إحسـان عبـاس
البكاء بين يدي زرقاء اليمامة (ديوان) – دار الآداب / 1969، الطبعة 1	أمــل دنقــــل
بيادر الجوع (ديوان) – دار الآداب1962 / ط1	خليــل حـاوي
تبر وتراب (ديوان) – دار العلم للملايين1960 / ط 1	إيليـا أبو ماضـي
الاتـجـاهـات الـشـعـرية في السـودان – نشـر مـعـهـد الدراسـات العليـا القاهـرة 1964.	محمـد النويهـي
تجربتي الشعرية – دار نزار قباني 1968/ ط/1	عبد الوهاب البياتي
الثورة والأدب – دار الفكر العربي 1967/ ط/1	لويـس عـــوض
الجداول (ديوان) دار العلم للملايين 1960/ ط/4	إليـــا أبو ماضـــي
حديث الأربعاء – دار المعارف 1962/ ط2 .	طـــه حـــين
– دمعة وابتسامة (من المجموعة الكاملة) – دار صادر 1964.	جبـــــران
ديوان إبراهيم ناجي – نشر وزارة الثقافة والارشاد القومي) 1961	ابراهيم ناجي (جمع : صالح جودت، محمد هيكل)
ديوان شكري – نشر دار النصر / الاسكندرية / 1960.	
ديـــوان مـــن دواويـــن	عباس محمود العقاد
الرسم بالكلمات (ديوان) – منشورات نزار قباني) 1967 / ط 2	نـــزار قبانــــي
ساعات بين الكتب – دار الكاتب العربي / 1969/ ط 2 .	عباس محمود العقاد

سفر الفقر والثورة (ديوان) - نشر دار الآداب 1965 / ط 1 .	عبد الوهاب البياتي
شعراء المدرسة الحديثة - نشر المكتبة الأهلية / بيروت / 1965 .	م.ل. روزينتال (ترجمة جميل الحسيني)
الشعر العربي المعاصر - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر 1966.	عز الدين اسماعيل
شعرنا الحديث إلى أين ؟ - دار المعارف / ط 1/ 1968.	غالي شكري
شناشيل ابنة الجلبي (ديوان) - دار الطليعة 1965 / ط 1 .	بدر شاكر السياب
الشوقيات (ديوان) - المكتبة التجارية (سنة النشر والطبعة غير مذكورتين)	أحمد شوقي
ضوء الفجر (ديوان) (الجزء الأول من ديوان شكري) - دار النصر / الاسكندرية 1960.	عبد الرحمن شكري
عابر سبيل (ديوان)	عباس محمود العقاد
عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث - دار بيروت / 1955/ط 1	احسان عباس
الغربال	مخائيل نعيمة
فصول من النقد - نشر مكتبة الخانجي / مصر / ومكتبة المثنى بغداد (الطبعة والسنة غير مذكورتين)	محمد خليفة التونسي
الفعالية الثورية في النكبة - دار الطليعة / بيروت / 1964.	نديم البيطار
في الثقافة العصرية - دار الكتب العصرية 1955 .	م.أ. العالم ع. أنيس
قرارة الموجة (ديوان) بيروت 1960 / ط 1	نازك الملائكة
قصائد مختارة من شعر بدر شاكر السياب - دار الآداب 1964/ ط 1	جمع وتقديم أدونيس
قصائد مختارة (من شعر يوسف الخال) - نشر دار مجلة شعر (سنة النشر والطبعة غير مذكورتين)	جمع وتقديم أدونيس
قضايا الشعر المعاصر - مكتبة النهضة 1967 ط 3 (مكان النشر غير مذكور)	نازك الملائكة
قضية الشعر الجديد - مطبوعات معهد الدراسات العليا 1964	محمد النويهي
قلبي وغازلة الثوب الأزرق (ديوان) - المكتبة العصرية1965 / ط 1.	ابراهيم أبو سنة
كتاب التحولات والهجرة في أقانيم النهار والليل - مكتبة صيدا بيروت 1965/	أدونيس
كلمات لاتموت (ديوان) - دار الآداب / 1969 ط 2.	عبد الوهاب البياتي
الذي يأتي ولا يأتي (ديوان) - دار الآداب /1966 .	عبد الوهاب البياتي
لسان العرب - دار صادر 1955.	ابن منظور
لم يبق إلا الاعتراف (ديوان) دار الاداب /1965 / ط 1 .	أحمد عبد المعطي حجازي

"لـن" (ديوان) – دار مجلة شعر/1960/ ط 1 — انسي الحاج
مأساة الإنسـان المعاصر في شعر البياتي – دار الكاتب العربي / 1968. — لمجموعة من المؤلفين
مأساة الحلاج – دار الاداب / 1965/ ط 1 . — صلاح عبد الصبور
مبادئ النقد الأدبي – الدار المصرية للطباعة والنشر59 / ط 1. — أ.أ. رتشـاردز (تـرجـمـة مصطفى بدوي)

مجلة الآداب البيروتية، ع مارس 1966: (تجربتي الشعرية) لصلاح عبد الصبور

(تجربتي الشعرية) لعبد الوهاب البياتي

(تجربتي الشعرية) لمحمد الفيتوري

(تجربتي الشعرية) لأحمد عبد المعطي حجازي

(تجربتي الشعرية) أدونيـــس

(التحول في شعر أدونيس) أحمد خليل

(الصورة الأخرى في شعر البياتي) إحسان عباس

(ظاهرة جديدة وخطيرة) حسين مروة

(مسؤولية المعاناة في الشعر الحديث) مطاع صنفدي

مجلة الآداب / عدد 1 سنة 1967 –

(أدونيس وكتاب التحولات والهجرة) بقلم علي سعد

مجلة الآدات عدد : 8 سنة 1964

(مناقشة حول تجربة الغربة) بقلم فاروق خورشيد

مجلة الآداب / نوفمبر ٪1964 (معركة حول الأدب والموقف) بقلم غالب هلسا

مجلة الآداب / يوليوز 1969

(أبعاد البطولة في شعر المقاومة العربية) بقلم غالي شكري

مجلة الآداب / عدد نيسان 1966: (ندوة الآداب)

مجلة الآداب / عدد 2/ سنة 1965. (ندوة الآداب)

مجلة الآداب عدد 6/ سنة 1969 .

(قصائد حب إلى عشتار(عبد الوهاب البياتي) .

مجلة الآداب / عدد 1/ سنة 1967 : (ندوة الآداب).

مجلة الآداب بعدد آذار : 1959 – (تمر ليال) خ الخوري

مجلة أبولو – (المجلد الثاني، مقال وداع للشعر) بقلم صالح جودت

مجلة أصـوات اللندنيـة (عدد 7 سنة 1962) – (أغنيـة إلـي الغيــاب) بقلـم خ الخوري

مجلة شعر البيروتية ع 3 1967 - (حديث مع بدر شاكر السياب)
مجلة الشعر القاهرية ع 5 س 1.
(أغاني مهيار الدمشقي) بقلم مجاهد – مجاهد
مجلة الهلال ع 4/ 1967
(مقال شاعرية العقاد) بقلم صلاح عبد الصبور
(مقال إنما العقاد شاعر) بقلم عبد الحميد يونس
مجموعة الرابطة القلمية
دار صادر 1964 (الطبعة غير مذكورة)
المجموعة الكاملة لجبران – (عرائس المروج) دار صادر 1964
محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي — محمد مندور
معهد الدراسات العربية 1955 / ط 1
مدينة بلا قلب (ديوان) — أ.ع. حجازي
دار الكاتب العربي / 1968/ ط 2.
مرداد – دار صادر 1963/ ط 4 — ميخائيل نعيمة
مسرحية مجنون ليلى – المكتبة التجارية / التاريخ والطبعة غير مذكورين. — لأحمد شوقي
المسرح والمرايا – دار الآداب / 1958 / ط 1. — أدونيس
المعبد الغريق – دار العلم للملايين 1964/ ط 1 — بدرس شاكر السياب
معزوفة لدرويش متجول (ديوان) – دار العودة/ بيروت 1970. — محمد مفتاح الفيتوري
ملامح من الوجه الإنباذ وقليسي (ديوان) – دار الآداب / 1969/ ط 1 — محمد عفيفي مطر
الموت في الحياة (ديوان) – دار الآداب / 1968 / ط 1 — عبد الوهاب البياتي
المواكب (من المجموعة الكاملة) دار صادر 1964 — جبران
موسيقى الشعر – دار المعارف / ط 3 — ابراهيم أنيس
النار والكلمات (ديوان) – دار الكتاب / بيروت / 1964 — عبد الوهاب البياتي
الناي والريح – دار الطليعة / 1961 / ط 1 — خليل الحاوي
النشر المهجري – دار الفكر الحديث / 1964 / ط 2 — عبد الكريم الأشتر
النقد والنقاد المعاصرون – مكتبة نهضة مصر / (تاريخ والطبعة غير مذكورين). — محمد منظور
نهر الرماد (ديوان) – دار الطليعة 1962 / ط 2 — خليل الحاوي
هدية الكروان — عباس محمود العقاد
همس الجفون (ديوان) – دار صادر 1968 / ط 6 — ميخائيل نعيمة

فهرس الاعلام

العلـــــم		الصفحـــة
ابراهيـــم أنيـــس	:	44 - 43
ابراهيم عبد القادر المازني	:	19 - 18 - 15 - 14 - 9
ابراهيـــم ناجـــي	:	43 - 37 - 36 - 29 - 26
أبــو تمـــــام	:	202 - 170 - 11
أبــو العــلاء المعـــري	:	72 - 52 - 51 - 11
أبــو القاســم الشابـــي	:	37 - 31 28 - 26
أبـــو نـــواس	:	51 -11
إحســان عبـــاس	:	184 - 133 - 129 - 55
أحمــد خليـــل	:	58
أحمد زكي أبو شـــادي	:	44 - 43 - 31 - 28 - 27 - 26
أحمـــد شوقـــي	:	37 - 36 - 35 - 28 - 12
أحمد عبد المعطي حجازي	:	164 - 65 - 62 - 56
أدونيـــــس	:	59 - 58 - 56 - 55 - 51 - 50
		95 - 94 - 93 - 92 - 90 - 66 - 63
		109 - 102 - 101 - 98 - 97
		165 - 156 - 154 - 153 - 129
		200 - 194 -191 -190 -187-186 -178 -167 - 166
أراكـــــون	:	90
ارنولـــد توينبـــي	:	53
أرويـــن أدمـــان	:	165
ايلـــــوار	:	50
إيليـــا أبوماضـــي	:	43 - 41 - 38 - 35 - 34 - 24
		170 - 91 - 44

ارنست همنغواي : 139
اليوت : 50 - 55 - 156 - 157 - 158 - 165
أمل دنقل : 149 - 163
أمين الحسني : 84
انسي الحاج : 153 - 178
أودن : 50
بابلونيرودا : 50
البحتري : 157 - 159 - 165
بدر شاكر السياب : 12 - 51 - 54 - 59 - 60 - 61 - 63
65 - 86 - 94 - 102 - 123 - 124
128 - 129 - 130 - 131 - 148 - 156
159 - 160 - 161 - 162 - 163
165 - 171 - 174 - 178 - 185 - 186 - 187 - 195
بدوي الجبل : 157 - 178
بدير متولي : 194 - 197
الجامي : 50
جبران خليل جبران : 20 - 21 - 22 - 24 - 26 - 42 - 90
جلال الدين الرومي : 50
جلال العشري : 85
جميل الحسني : 60
جون ديوي : 53
الجواهري : 159
حافظ ابراهيم : 28
حبيب زحلاوي : 43
الحريري : 182
حسن الصيرفي : 26 - 32
حسين مروة : 84
خالدة سعيد : 154 - 178
خالد الشواف : 129
الخليل بن احمد : 197

خليـل حــاوي : 52 - 54 - 64 - 93 - 94
102 - 103 - 104 - 123 - 128
144 - 148 - 153 - 195
خليـل الخوري : 193 - 195 - 197 - 200
الخنـــــــساء : 180 - 181
ذو الرمــــــة : 36 - 37
رشيـد أيـوب : 25
روزينتــــــال : 60 - 84
ريتشـــاردز : 201
ريلكــــــه : 50
سارتر (جان بول) : 55
الشريف الرضي : 51
شكـري عيــاد : 28 - 165 - 201
شـوقي ضيـف : 33
صالح جـودت : 44
صالح الشرنوبي : 30 - 31 - 37
صلاح عبد الصبور : 16 - 49 - 50 - 55 - 58 - 63 - 66
69 - 77 - 79 - 80 - 81
158 - 162 - 167 - 184
188 - 189 - 199
طاغــــــور : 50
طرفـــــــة : 51
طـــه حسين : 43 - 44
عباس محمود العقاد : 14 - 15 - 16 - 17 - 19
34 - 38 - 42 - 43
عبد الباسط الصوفي : 80 - 81
عبـد الحميـد يونـس : 16
عبد الرحمن شكري : 14 - 15 - 16 - 17 - 18 - 19 - 43
عبـد العظيـم أنيــس : 32
عبـد القـادر القـط : 28 - 150

عبد الكريم الأشتر : 20 - 42

عبد المعطي الهمشري : 26 - 29 - 30 - 31 - 37

عبد الوهاب البياتي : 50 - 54 - 56 - 69 - 73 - 84 - 89 - 90 - 93 - 102
131 - 132 - 133 - 135 - 136 - 144
146 - 147 - 148 - 154 - 155
167 - 172 - 175 - 177 - 179 - 184

عز الدين اسماعيل : 55 - 131 - 132 - 147 - 153 - 165 - 182 - 183
185 - 187 - 191 - 192 - 193

علي سعد : 50 - 59 - 92 - 102 - 166

علي محمود طه : 26 - 29 - 31 - 178

عمر الخيام : 50 - 93 - 136

عمرو بن كلثوم : 168

غالب هلسا : 85

غالي شكري : 49 - 90

فاروق خورشيد : 85

فدوى طوقان : 198 - 199

فريد العطار : 50

فواز عيد : 197 - 200

كارل فيملر : 165

كافكا : 50

كامو : 55

كولن ويلسن : 55

لوركا : 50 - 70 - 71 - 72 - 116

لويس عوض : 85

مايا كوفسكي : 50

المتنبي : 11 - 51 - 157 - 160

مجاهد عبد المنعم مجاهد : 58

محمد ابراهيم أبو سنة : 69

محمد خليفة التونسي : 43

محمد عفيفي مطر : 167

محمد مفتاح الفيتوري : 50 - 168

محمــــد منـــــدور : 19 - 26 - 27 - 30
محمــــد النويهـــي : 31 - 49 - 157 - 158 - 182
183 - 190 - 192 - 193 - 194
محمــود أبــو الوفــا : 32 - 43
محمــود أمين العالـم : 32 - 85
محمــود حسن اسماعيل : 32
محمــود سامي البارودي : 12 - 14 - 33
محيــي الديــن محمــد : 51 - 131
مصطفــى بــــدوي : 201
مصطفــى صادق الرافعي : 42
مطــاع صفــــدي : 89
ميخائـل نعيمــة : 20 - 21 - 22 - 23 - 24 - 40 - 42 - 90 - 91
النابغة الذبيـاني : 181
ناجـي علـوش : 12 - 131 - 163
نازك الملائكـة : 182 - 183 - 185 - 190 - 191
192 - 193 - 195 - 196 - 198 - 199
ناظم حكمت : 50
نــدرة حداد : 25
نديـم البيطـار : 53
نـزار قبانــي : 89 - 148 - 149 - 178 - 189
نسيب عريضة : 24 - 25
وليم جيمـس : 53
يوسف الخال : 58 - 73 - 83 - 84 - 153

فهرس الموضوعات

مقدمة : بقلم نجيب العوفي — 5

الفصل الأول : التطور التدريجي في الشعر الحديث — 9

الشعر العربي بين التطور والتطور التدريجي — 11

القسم الأول : نحو مضمون ذاتي : — 13

1- محاكاة الأقدمين (التيار الإحيائي) — 13

2- التيار الذاتي : — 14

أ ـ جماعة الديوان — 14

ب ـ تيار الرابطة القلمية — 20

ج ـ جماعة أبولو — 26

القسم الثاني :

نحو شكل جديد : — 33

الفصل الثاني : تجربة الغربة والضياع — 47

حركة الشعر الحديث : تجربة الغربة والضياع — 49

تجربة الغربة والضياع — 54

مقدمة :

الغربة في الكون — 57

الغربة في المدينة — 60

االغربة في الحب — 64

االغربة في الكلمة — 66

صور أخرى من الغربة :

1- الغربة في المكان — 71

2- الغربة في الزمان — 71

3- الغربة في المدينة — 71

4- الغربة في العجز — 71

5- الغربة في الحياة — 71

6- الغربة في الموت — 72

7- الغربة في الصمت — 72

الفصل الثالث : تجربة الحياة والموت 87
- علي أحمد سعيد أدونيس / التحول عبر الحياة والموت 95
- خليل حاوي / معاناة الحياة والموت 102
- بدر شاكر السياب / طبيعة الفداء في الموت 123
- عبد الوهاب البياتي / جدلية الأمل واليأس 131
- منحنى الأمل 133
- منحنى الانتظار 136
- خط الحياة 137
- خط الموت 138
1- الوسط الأسطوري 139
2- الأبطال الأسطوريون 139
- خط الاستفهام 140
- خط الرجاء والتمني 142
- منحنى الشك 143
- خاتمة 148
الفصل الرابع : الشكل الجديد 151
- تطور اللغة في الشعر الحديث 157
1- النفس التقليدي في لغة الشعر الحديث 158
2- البعد عن لغة الحديث اليومية 164
3- السياق الدرامي للغة الشعر الحديث 167
- التعبير بالصورة في الشعر الحديث 170
- تطور الأسس الموسيقية للشعر الحديث 176
- الأسس الموسيقية للشعر الجديد : 179
1- مسألة الزحاف 188
2- تنويع الأضرب 189
3- فاعل في حشو الخبب 191
- نظام القافية في الشعر الحديث 196
خاتمة : 201
فهرس المراجع 203
فهرس الأعلام 207
فهرس الموضوعات 213

مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء



شركة النشر والتوزيع - المدارس -
الدار البيضاء

ثمن البيع للعموم
36,00 درهم